

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Museu Nacional

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Nas Redes do Batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca

Dennis Novaes

Rio de Janeiro

2020

Dennis Novaes

**Nas Redes do Batidão: técnica, produção e circulação
musical no funk carioca**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Adriana Facina

Co-Orientador: Carlos Palombini

Rio de Janeiro

2020

Dennis Novaes

Nas Redes do Batidão: técnica, produção e circulação musical no funk carioca

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social. Examinada por:



Profª. Dra Adriana Facina

Orientadora - Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, UFRJ

Participação por vídeo Conferência

Prof. Dr. Carlos Palombini

Coorientador – Escola de Música, UFMG

Participação por vídeo Conferência

Prof. Dr. Edmundo Pereira

Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, UFRJ

Participação por vídeo Conferência

Profª. Dra. Maria Elvira Díaz-Benitez

Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, UFRJ

Participação por vídeo Conferência

Profª. Dra. Adriana de Carvalho Lopes

Departamento de Educação, UFRRJ

Participação por vídeo Conferência

Profª. Dra. Ana Lúcia Enne

Departamento de Estudos Culturais e Mídia, UFF

Rio de Janeiro, 14 de abril de 2020

CIP - Catalogação na Publicação

NN935r Novaes, Dennis
Nas redes do batidão: técnica, produção e
circulação musical no funk carioca / Dennis Novaes.
- Rio de Janeiro, 2020.
246 f.

Orientadora: Adriana Facina.
Coorientador: Carlos Palombini.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação
em Antropologia Social, 2020.

1. Funk. 2. Favela. 3. Técnica. 4.
Etnomusicologia. I. Facina, Adriana, orient. II.
Palombini, Carlos, coorient. III. Título.

Resumo

Trinta anos depois de suas primeiras músicas gravadas em português, o funk carioca se consolidou como um dos gêneros musicais mais populares do Brasil contemporâneo. Produzido majoritariamente pela juventude negra e favelada, o funk responde com arte à uma sociedade que lhe é hostil: inventividade pulsante presente em seus cantos, rimas, arranjos, vídeos, festas e danças. O presente trabalho propõe uma análise histórico-etnográfica do funk carioca a partir de suas técnicas de produção e circulação musical. Fruto de pesquisas de campo com artistas funkeiros entre os anos de 2014 e 2020, o material aqui apresentado conjuga dezenas de entrevistas a descrições de eventos que acompanhei de perto como observador participante. Abrangendo um período que se estende dos anos 1970 até os dias atuais, procuro conectar as trajetórias de vida destes artistas a suas técnicas de produção e circulação da música a partir do que chamo de uma economia política da música. Quatro eixos são fundamentais para esta análise. Primeiro, que a produção e a circulação da música são necessariamente mediadas por objetos que devem ser levados em conta na rede de relações. Em segundo lugar, as músicas são elas mesmas integrantes de um sistema técnico que condensa a agência dos artistas e seus contextos. O terceiro pilar ressalta que em um sistema capitalista estas músicas são mercantilizadas, o que é parte fundamental de seus modos de produção, circulação e consumo. Por fim, destaco que as músicas podem integrar regimes de troca pautados por arranjos que a ideia de mercantilização não explica completamente.

Palavras-chave: Funk; Favela; Técnica;

Abstract

Thirty years after its first songs released in Brazil, funk carioca is one of the most popular musical genres not only in its birthplace, as in all Latin America. Produced mostly by the black youth from favelas, funk carioca responds with art to a society that is hostile to it: pulsating inventiveness that pervades its songs, rhymes, videos, parties, and dances. This dissertation offers a historical-ethnographic analysis of funk carioca based on its techniques of music production and circulation, and results from fieldwork carried out between the years of 2014 and 2020. It combines dozens of interviews and descriptions of events I testified in this period. I seek to connect the artists' trajectories to their techniques of music production and circulation from the 1970s to the present day, through what I call a "political economy" of music. My analysis is based on four main principles. First, the production and circulation of music are mediated by objects that must be taken into account in the network of relationships. Secondly, music is itself part of a technical system that condenses the artists' agency and its contexts. The third pillar emphasizes that in a capitalist system these songs are commodified, which is a fundamental part of their modes of production, circulation, and consumption. Finally, I emphasize that music can integrate exchange regimes based on arrangements that the idea of commodification does not fully explain.

Keywords: Funk; Favela; Technique

Agradecimentos

Aos meus pais Valdineia e Evilásio e a minha irmã Livia: é o amor de vocês que me permite sonhar e nada seria possível sem ele. Aos irmãos que a vida me trouxe e que estiveram presentes em todos os momentos Ana Elisa, Caio, Guilherme, Ítalo, João Paulo, Paulo e Tiago, obrigado por tudo, sempre. Brasília é a cidade que me criou, mas se volto a ela é pelas pessoas que apresentou, entre elas amigas incríveis como Amanda, Ana Rabelo, Gabi, Júlia, Jaspion, Janaína e Maíra, vocês são maravilhosas.

O Rio de Janeiro não teria a mesma graça sem amigos com quem dividi-lo. Um abraço em especial vai para meus compadres Natânia e Lucas, que trouxeram o Bento ao mundo e nos rejuvenesceram: amo vocês. Obrigado Breno e Lucas, por terem sido meu lar por tanto tempo e assim continuarem, mesmo que à distância. Um grande abraço aos amigos que fiz no PPGAS: Bárbara, Julian, Raul, entre tantos outros, pelas farras e trocas. Gabriel, Dani, Mária e Zé são companhias tão certas que participaram inclusive de momentos descritos neste trabalho! Ao nosso bonde do Dignificando: Léo e Mariana, vocês são referências para os caminhos de reflexão e luta.

Foi no Rio de Janeiro que encontrei meu amor. Sofia esteve presente nos melhores e nos piores momentos desta jornada e em todos eles me deu a certeza de que não sonho mais separado. Obrigado por fazer a nossa vida leve e cheia de amor, você está em tudo. Sofia também me trouxe uma família que hoje tenho como minha, obrigado Sônia, Flora e Ernesto por todo o apoio. Também, claro, a Manoel e Eliane pelo carinho de sempre.

Agradecer uma instituição poderia soar estranho em outro contexto. Mas foi o Museu Nacional quem me trouxe até aqui. Obrigado aos funcionários e professores do PPGAS que fizeram este trabalho possível. Renascemos das cinzas. Obrigado também ao CNPq, que possibilitou esta pesquisa, e à CAPES, que financiou meu doutorado-sanduíche na Universidade da Carolina do Norte. Desejo que resistam firmes às forças sombrias que nos querem calados.

Aos amigos que tive o prazer de conhecer na UNC, vocês cumpriram a difícil tarefa de fazer o interior da Carolina do Norte ser algo próximo de uma casa. Obrigado Carol, Eduardo, Keiji, Mike e todos os colegas do Departamento de Música da UNC. *Hope we'll hang out at Linda's again!* Os professores David Garcia, Kia Cadwell e Timothy Taylor foram interlocutores fundamentais para esta pesquisa. Além de supervisor, Mark Katz foi um dos corações mais generosos que conheci. Obrigado pelas

ricas conversas e instrutivas orientações, mas também pelo carinho que me fez sentir acolhido. Esta jornada pelos Estados Unidos permitiu também encontros com amigos de anos. Obrigado Lucas por ter nos recebido tão bem em sua casa.

Foram seis anos de pesquisa e de uma parceria que me mudou para sempre. Adriana, mais que orientadora, é amiga, confidente e referência que tenho como família. Obrigado por existir e por tantas pessoas maravilhosas que você trouxe consigo e hoje são parte de mim. Carlos, obrigado pela amizade e companheirismo, pela generosidade com que compartilha tudo e por me motivar a extrair sempre o melhor de mim. Este trabalho, em cada detalhe, é dividido com vocês. Agradeço também aos membros da banca pelas contribuições valiosas que deram a este trabalho: Adriana Lopes e Edmundo Pereira (tão importantes desde a qualificação), Ana Enne, Maria Elvira e nosso convidado especial Silvio Essinger.

A Cidade de Deus não teria sido a mesma sem os professores e alunos do nosso pré-vestibular. Obrigado Felipe, Salvino, Analu, Karina, Drika, Mônica e Jefferson por me ensinarem tanto e por me convidarem para essa jornada. É preciso agradecer também aos meus alunos de violão maravilhosos e ao DJ TR por ter aberto as portas do CRJ para este projeto. Vivi, amiga e guerreira das batalhas mais difíceis: tu é foda! A CDD não teria o mesmo encanto não fosse por Deize Tigrone e Rafael. Ter vocês como amigos é uma grande honra, obrigado pela parceria constante. Bel, você é um irmão que a vida me deu. Obrigado pelo aprendizado, pelas risadas, por compartilhar dos momentos difíceis. Seu coração é enorme.

Por fim, é preciso agradecer a todos os DJs, MCs e produtores que concederam seu tempo em entrevistas ou diálogos informais. Byano, Dourado, Duda, Egyptian Lover, Grandmaster Raphael, GrandWizzard Theodore, Marlboro, Polyvox, FP do Trem Bala, Jorge, Cidinho, Doca, Fhael, Frank, Pavaroty, Playboy, Rodson, Smith, Menor do Chapa, Batutinha, Zebrinha, Rogê, Tonzão, Nem, Max, Lano, Catra, CL, Bokinha, Orelha, Larissa, Tati Quebra-Barraco, Ana Paula Paulino, MC Carol, Zóin, Xande, WC do Karatê, Deise Loira, André, Gustavo, Jefinho, Jhonatan, Semente, Maicon, RD, Wallace Vianna. Que vocês ecoem sua arte para sempre! Entre tantos nomes, cabe um abraço particular para amigos que o funk me deu além de Deize e Bel já citados aqui. Copinho, Praga, Iasmin e JJ, obrigado por tudo, tamo junto sempre. Este trabalho é dedicado a todos vocês.

Índice

Introdução	1
Nas redes do batidão: etnografar um gênero musical.....	6
Liberta DJ! Apresentação dos capítulos	11
 Capítulo 1 - Baile.....	15
1970 – Os bailes black.....	24
1980 – Baile funk	34
1990 – A ascensão do funk carioca	40
2000 – Os bailes de favela	44
2010 – A geração do 150BPM.....	48
 Capítulo 2 - DJ	53
Tempo, espaço e técnica no funk carioca	62
Mixagem	69
Montagens.....	75
Os DJs de favela na era do Mini-Disc	81
Os DJs de favela na era dos computadores.....	89
“Do charme ao 150 BPM” ou “o charme do 150 BPM”	96
 Capítulo 3 - MC	104
1989 – Raps, melôs e a “invenção” dos MCs	111
Anos 1990: a era dos festivais.....	117
Montagens de galera.....	126
Os bailes de favela e o funk neurótico.....	129
Canto, performance e a circulação de pessoas	136
Os bailes de favela e o surgimento da putaria.....	140
Do palco aos bastidores ou #McNãoéMontagem.....	147

Capítulo 4 - Estúdio	159
Do funk melody ao pop funk	165
Mercados audíveis – os estúdios e os diferentes regimes de troca	174
Da Furacão 2000 à Kondzilla – mediação e harmonia	182
Harmonizar o funk – notas sobre a Malibu Produções.....	189
 Capítulo 5 - Internet	 203
Roda de funk – retenções e protensões.....	208
DJs de Youtube e o 150BPM.....	218
150BPM e além: protensões de protensões	227
 Considerações finais.....	 233
 Bibliografia.....	 239

Introdução

Eu vou seguindo a trilha do amor

Enquanto essa paixão me guiar

Deixa o coração me levar

Deixa o coração me levar

Eu vou seguindo a trilha do amor

Onde você quiser vou estar

Sem você não dá pra ficar

Sem você não dá pra ficar

(Grupo Revelação - Trilha do amor)

“Tá tocando Revelação de novo, Bel!” Aquele grito indicava que a playlist se repetia. Bel fingiu ignorar os apelos de sua convidada, que provocou: “nunca vi festa de DJ ficar repetindo as músicas. Casa de ferreiro, espeto de pau”. “Eu já faço isso o dia inteiro e você quer que eu trabalhe no meu aniversário? Mais tarde vai chegar um DJ aí” respondeu ele, motivando provocações de todos os convidados. Era uma terça-feira de junho e as cores verde e amarela estampavam a decoração da festa, dos copos às bandeirinhas. A euforia da Copa do Mundo de 2018 havia contagiado até mesmo Bel, que não é um grande entusiasta de futebol. A comemoração ocorria na região dos APs, em um quadrilátero cujo perímetro era demarcado por três prédios, um deles a residência do próprio aniversariante. A lua cheia veio posicionar-se caprichosamente sobre nós, de modo que podia ser vista entre os pequenos prédios verdes, ou que foram verdes um dia antes que o tempo lhes arrancasse a tinta. Os moradores da Cidade de Deus costumam ter prioridades maiores que renovar constantemente suas fachadas.

Aquela talvez fosse minha área preferida da CDD. Os prédios baixos sem elevadores e os apartamentos pequenos lembravam o bairro onde cresci nos arredores de Brasília. Tanto o Guará, minha terra natal, quanto a Cidade de Deus, foram construídos para abrigar trabalhadores desalojados de favelas em áreas nobres das capitais. As estratégias de intimidação para retirar os moradores de seus lares foram semelhantes nos dois contextos. Quando não recorriam aos aparatos de repressão do Estado, governantes e empreiteiras ateavam fogo às casas e espalhavam o terror entre os moradores. Os avós de Bel e os meus viveram esta realidade. A Cidade de Deus foi construída em 1965, o Guará em 1967. Além de alguma semelhança urbanística e histórica, poucas coisas unem

os dois territórios, hoje com perfis bastante distintos em termos de cor e classe social de seus habitantes, ou acesso a saneamento básico. O elo era eu, a refletir sobre dois lugares que aprendi a chamar de casa enquanto contemplava a lua entre os prédios dos APs.

“Nem acredito que tu vai deixar a gente, Dennis americano.” Era assim que Bel me chamava desde que eu havia sido aprovado para um doutorado-sanduiche nos Estados Unidos. Um clima de nostalgia pairava entre nós naquela festa. Dentro de algumas semanas, eu iria me mudar da Cidade de Deus depois de um ano e oito meses na comunidade. Embora se tratasse de pouco tempo, comparado ao de tantas famílias que lá se estabeleceram há décadas, foi o bastante para construir amizades profundas. Os anos de 2017 e 2018 foram conturbados. Neste período ocorreram os últimos conflitos com a UPP na Cidade de Deus, as ocupações das Forças Armadas seguidas pela Intervenção Federal no Rio de Janeiro e o assassinato da vereadora Marielle Franco. Como ocorreu a tantos que acompanharam de perto a mobilização em torno de sua candidatura e viam refletidos em Marielle os sonhos de um futuro mais justo, o mundo se apresentava cinzento para mim. Era difícil enxergar as cores, ou contemplar a lua. Os amigos queridos reunidos ali, no aniversário de Bel, me levaram a observá-la pela primeira vez em meses.

“Vou sentir saudades, meu mano”, disse a ele. Ao nos ver abraçados, sua esposa interveio: “ele chora todo dia porque você vai embora!” Bel riu, assentindo. Um dos principais DJs da Cidade de Deus, ele é visto entre seus amigos na comunidade como um pacificador. “O Bel é o Bené da Cidade de Deus”¹, resumiu certa vez Zóin, um dos jovens que dizem ter se inspirado nele para ingressar no mundo funk. Bel é um homem negro, de quase um metro e noventa de altura e naquela ocasião comemorava seus 38 anos de idade. Não foram poucas as vezes em que o vi lamentar a morte de amigos seus enquanto lá morei. Muitos deles foram homenageados em músicas, ou com um minuto de silêncio nos bailes. Diante das estatísticas de homicídios em um país racista e desigual como o Brasil, Bel é um sobrevivente.

Tonzão e Nem, ex-integrantes do grupo de funk Hawaianos, dançaram com as crianças por boa parte da festa antes de se juntarem a nós. “Parece que o Cidinho vai brotar aí mais tarde”, comentou um deles. Intérprete, junto do MC Doca, de clássicos como “Rap da Felicidade” e “Rap do Parapapá”, Cidinho é admirado por colegas de todas as gerações e um de meus compositores favoritos. Estar ali, com aqueles artistas, era estar

¹Bené é um personagem do filme *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles. O enredo do longa é baseado no livro homônimo de Paulo Lins, que foi criado na comunidade. Bené é retratado na trama como um bandido carismático, querido por muitos moradores da Cidade de Deus.

na presença de ídolos cujos trabalhos eu admirava. Mas o cotidiano, passagem do tempo que é sempre um novo dia e “apenas mais um dia”, acrescentara novas camadas àquela admiração inicial que não se tornou menor, mas ganhava contornos de certo modo ainda mais encantadores. O cotidiano não é um show com início e fim identificáveis, mas a playlist que se repete esquecida na caixa de som.

Em grande medida, minha relação com aqueles artistas foi construída a partir da Malibu Produções, estúdio de Bel localizado na Cidade de Deus. De meados de 2017 a junho de 2018, pude acompanhar o cotidiano naquele ambiente como observador, mas também como uma espécie de “produtor estagiário”. A música mediou nossa amizade não apenas por ser um interesse compartilhado, mas uma prática que exercemos em conjunto. O aniversário de Bel marcou de certa forma o encerramento de um ciclo. Nos encontramos depois daquele evento e ainda mantemos um contato frequente. Ainda assim, aquela foi a última vez que precisei atravessar apenas algumas ruas para me reunir com um grupo de amigos que estive habituado a encontrar frequentemente. A vivência diária no estúdio e os aprendizados que ela permitiu, deram a este trabalho parte de suas feições características e serão descritos aqui. A pesquisa que lhe deu origem, contudo, não se restringiu ao cotidiano na Malibu Produções e aos artistas da Cidade de Deus.

Meu contato com o mundo funk teve início em 2014, com minha mudança para o Rio de Janeiro. Na condição de brasileiro recém chegado, o funk carioca ainda era um mistério para mim, bem como a cidade que o gestou. Embora o interesse por este gênero musical já me acompanhasse há um tempo – foi o tema da minha monografia de graduação – as músicas que eu conhecia eram majoritariamente aquelas divulgadas pelas rádios ou pela televisão. A partir de 2014, pude realizar entrevistas com artistas de diferentes gerações e favelas cariocas, além de frequentar dezenas de bailes. Meu olhar sobre a cidade e sua história foi colorido pelas lentes do funk. O resultado daquela pesquisa foi minha dissertação de mestrado *Funk Proibido: Música e Poder nas Favelas Cariocas*, defendida em fevereiro de 2016 e que teve como foco os produtores, intérpretes e compositores desse subgênero do funk, cujas músicas abordam o universo da criminalidade. A experiência de campo na dissertação fez nascer amizades com DJs e MCs que aos poucos me apresentaram outras camadas do funk carioca, de modo que dar continuidade ao tema tornou-se inevitável.

A continuidade temática, neste caso, é relativa. As questões que levantei na dissertação giravam em torno de temas como a criminalização da pobreza, cultura de

sobrevivência e margens do Estado. O foco era principalmente o modo como os artistas pensavam suas atuações enquanto funkeiros, suas vivências como moradores de favela e as diversas atualizações do Estado naqueles territórios. Ali, foi dada pouca atenção à sonoridade do funk, ou a suas técnicas de produção musical. Além disso, não tive como objetivo situar as trajetórias dos artistas no tempo, ou seja, de que modo se organizava o mundo funk quando eles iniciaram suas carreiras, como se organiza hoje e quais as consequências destas transformações. É justamente das técnicas de produção musical e de como elas mudaram com o tempo que o presente trabalho se ocupa.

Meu esforço, ao longo das páginas que seguem, será produzir uma análise simultaneamente histórica e etnográfica do funk carioca com foco nas diferentes técnicas de produção e circulação da música. Em seis anos de trabalho de campo, parte deles morando na Cidade de Deus, pude acompanhar de perto uma série de transformações no funk carioca. Neste período de pesquisas e vivências um diverso material sobre o gênero e seus artistas se acumulou. Entre conversas informais e entrevistas gravadas, pude registrar relatos sobre as trajetórias de aproximadamente cinquenta MCs, DJs e produtores. Além disso, frequentei dezenas de bailes e observei de perto os bastidores da produção musical em estúdios de funk. A variedade de entrevistas, vivências, referências bibliográficas e a escuta de centenas — talvez milhares — de músicas de diferentes épocas, praticamente impuseram que minha reflexão não se limitasse ao recorte sincrônico de um “presente etnográfico” construído narrativamente.

No aniversário de Bel, por exemplo, ao menos três gerações de artistas do funk carioca estavam representadas entre os convidados. Ainda que habitem o mesmo território e possam eventualmente integrar as mesmas redes de afinidade e trabalho, a ideia do que o funk é, foi, ou pode ser, não é exatamente a mesma para cada um deles. Não me refiro aqui às impressões subjetivas de cada um, mas ao fato de que as diferenças geracionais correspondem a modos distintos de compor, produzir e interpretar as músicas. Em entrevistas ou conversas informais, eles compartilhavam suas trajetórias de vida ao mesmo tempo que narravam, por perspectivas variadas, uma história do funk. O uso do termo história, no singular, merece ser explicado para afastar qualquer pretensão monolítica quanto ao “passado”. Descrições biográficas, bem como as escritas etnográfica e histórica, são construções narrativas que simultaneamente “*permitem e subvertem* suas mensagens” (Clifford 1986, 6 [tradução minha]).

O funk é um dos gêneros musicais mais populares do Brasil contemporâneo e isto provavelmente contribui para que um número crescente de autores se dedique ao tema. Desde o trabalho pioneiro de Hermano Vianna (1987), que etnografou os bailes antes das primeiras músicas gravadas em português, o funk tem sido abordado por diferentes aspectos. Nos anos 1990, Cecchetto (1997) demonstrou como gênero, território e violência se articulavam na atuação das galeras funk. Já na virada do milênio, Herschmann (2000) refletiu sobre os impactos que o hip-hop e o funk exerceram no Rio de Janeiro e no país como um todo, com grande atenção para a abordagem produzida pela mídia sobre estes gêneros musicais e sua audiência. Uma leva de trabalhos relevantes surgiria em meados daquela década. A tese de Paul Sneed (2003), pesquisador estadunidense que viveu por anos na favela da Rocinha, e a dissertação da antropóloga Carla Mattos (2006), que pesquisou membros de galeras no Complexo da Maré, focavam por diferentes caminhos na relação entre o funk e as favelas cariocas. No mesmo período, duas obras deram destaque ao universo dos artistas, tendência que seria reverberada pelas pesquisas acadêmicas nos anos seguintes. Dirigido por Denise Garcia, o documentário *Sou feia mas tô na moda* (2005) tematizava o protagonismo das mulheres no funk carioca e a organização dos bailes de favela. Em *Batidão: uma história do funk*, o jornalista Silvio Essinger (2005) apresentou o apanhado mais completo das trajetórias de vida dos principais artistas, abrangendo desde ícones do movimento Black Rio até o auge do tamborzão.

A partir da segunda metade dos anos 2000, Carlos Palombini (2006; 2009; 2012; 2016) seria o primeiro - e por muito tempo o único - a encampar um projeto mais sólido de análise musicológica do funk carioca, conectando as propriedades sonoras do gênero aos aspectos sociais de sua produção e recepção. Mais ou menos no mesmo período, as pesquisas de Facina (2009; 2010; 2012) e Lopes (2009; 2010) aliaram um intenso trabalho de campo entre artistas funkeiros à luta pelo reconhecimento do gênero como manifestação cultural. Ambas participaram do movimento que culminou na aprovação da Lei 5.544/09, que reconhece o funk como cultura e que se tornou uma ferramenta importante no combate às arbitrariedades sofridas pelos artistas e trabalhadores funkeiros. Em seus escritos, a chave analítica que pensa o funk carioca como manifestação da diáspora africana ganhou proeminência, bem como nos textos de Palombini (2008; 2009) no final daquela década.

A tendência de privilegiar o ponto de vista dos artistas persistiria em outros trabalhos relevantes. Em sua tese intitulada *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*, Mylene Mizrahi (2010) etnografou o cotidiano e a vizinhança de relações de Mr. Catra, um dos artistas mais famosos do funk carioca. Mizrahi refletiu sobre a produção musical a partir de um diálogo profícuo com a literatura antropológica ao mesmo tempo que demonstrou como as relações de gênero eram performadas pelos artistas e público funkeiro em geral. Este segundo tema, do qual também já se havia ocupado Lopes (2010), ganharia destaque em trabalhos posteriores. A tese de Raquel Moreira (2014) propôs uma análise que fosse além do conteúdo das letras de música e englobasse a performance das artistas funkeiras dentro e fora dos palcos. Um ano depois, a dissertação de Mariana Gomes (2015) daria uma contribuição fundamental para os estudos de gênero no funk ao tomar como ponto de partida a vida e a obra da cantora Valesca Popozuda. A estas pesquisas somam-se outras recentes que tratam de temas diversos como o funk gospel (Paz 2018), o movimento 150 BPM (Rosa 2020) e a perseguição da ditadura aos bailes black (Pedretti 2018).

À exceção dos trabalhos de Palombini e, em menor grau, de Mizrahi, pouca atenção foi dada, na literatura sobre o funk carioca, às técnicas de canto, composição e produção musical dos artistas. Embora estas questões não estivessem totalmente ausentes nas obras dos diferentes autores citados acima, na maioria dos casos elas surgem de forma residual. Parte significativa do meu trabalho será reunir nessas pesquisas os fragmentos que ajudam a compreender tais técnicas e como elas se ligam às diferentes configurações do mundo funk ao longo do tempo. Neste processo, espero trazer à tona uma história que leve em conta as trajetórias de vida dos artistas, seus modos de fazer e os territórios que eles habitam a partir do que me parece um elo fundamental entre estes elementos: as músicas.

Nas redes do batidão: etnografar um gênero musical

Até agora, tenho usado termos como “gênero musical” e “mundo funk” para descrever o tema deste trabalho. Estas noções merecem uma explicação detalhada. Como observou Eric Drott (2013), embora seja possível encontrar obituários para o conceito de gênero musical ao menos desde o início do século XX, sua resiliência enquanto forma de categorizar músicas é notável. A tendência a vê-lo como “um conjunto de esquemas

rígidos, taxonômicos, pairando acima e fora dos textos individuais” (Drott 2013, 8) contribuiu consideravelmente para que este conceito gerasse reservas entre estudiosos da música. No lugar deste enquadramento rígido, Drott propõe que o gênero musical seja entendido

como um conjunto dinâmico de correlações, agregando uma variedade de recursos materiais, institucionais, sociais e simbólicos: repertórios, práticas de performance, singularidade nos traços formais e estilísticos, discursos estéticos, formas de autorrepresentação, instituições, modos específicos de mediação tecnológica, identidades sociais e assim por diante. (Idem 2013, 9 [tradução minha])

Enquanto um “conjunto dinâmico de correlações”, o gênero musical existe apenas na medida em que é constantemente produzido e reproduzido pelos atores, um modo de categorizar as músicas que não se conforma apenas pelas suas propriedades sonoras, mas por uma rede de produção, circulação e significação característica.

Para desenvolver esta “repactuação” em torno do conceito de gênero musical, Drott recorre à obra de Bruno Latour (1993; 2005) e sua Teoria do Ator-Rede. Na teoria de Latour o social não é um *a priori*, pairando acima de humanos e não-humanos, mas o resultado de associações dinâmicas entre eles. Ao advogar por uma antropologia “simétrica”, Latour implode a dicotomia natureza vs. cultura que marca o pensamento filosófico moderno e redefine o conceito de social de modo que ele seja visto nas diferentes associações performadas por humanos e não-humanos que interagem em ação coletiva (Latour 1993; 2005). Ao se valer desta perspectiva, Drott define os gêneros musicais como *agrupamentos*, e não como *grupos*, o que explicaria a fluidez na classificação das músicas (Drott 2013, 10). Estes agrupamentos são performados não apenas por atores humanos, mas também por objetos que permitem, impelem ou autorizam certas associações. As atividades dos DJs e MCs no funk carioca dependem invariavelmente de aparatos como mixers, controladoras de áudio, toca-discos, microfones, computadores, entre outros. Estes objetos impactaram nas diversas configurações que as músicas assumiram ao longo do tempo. No decorrer deste trabalho, irei me esforçar para que os objetos não desapareçam de minha narrativa embora, como veremos, meu uso do “roteiro de viagem”² proposto por Latour seja um tanto errático.

²Em *Reassembling the Social*, Latour afirma: “De certo modo, este livro remete a um roteiro de viagem por um terreno que é ao mesmo tempo banal - trata-se simplesmente do mundo social com o qual estamos acostumados - e completamente exótico - nós precisaremos aprender como diminuir o ritmo de cada passo. (Latour 2005, 17 [tradução minha])

A definição de gênero musical precedente guarda, na prática, algumas semelhanças com o conceito de “mundo da arte” cunhado por Howard Becker³. Em linhas gerais, um mundo da arte pode ser descrito como uma rede de ação e cooperação coletiva na qual se conformam valores, práticas, e julgamentos estéticos acerca da arte (Becker 1982). Um dos méritos de *Art Worlds*, sua obra clássica, é o fato de que Becker não omite as materialidades destes mundos, refletindo sobre objetos fundamentais para o estabelecimento ou não de certas formas de ação coletiva. Suas análises também traziam à tona redes dinâmicas de cooperação constantemente produzidas e reproduzidas pelos atores embora, ao contrário de Latour, ele não tenha proposto um corte epistemológico em relação ao conceito de sociedade. Os mundos da arte, para Becker, são definitivamente “formas de organização social” (Becker 1982, 10). Como irei desenvolver posteriormente, minha posição quanto a esta contenda em torno do “social” é um tanto ambígua. Por ora, basta demarcar as “redes” que dão título a este trabalho simplesmente como as associações entre atores, humanos e não humanos, que cooperam em torno da produção, circulação e significação das músicas.

Por seus efeitos descritivos, a noção de mundos da arte tem algumas vantagens em relação à de gênero musical porque é capaz de abarcar as redes de equipes de som, DJs, donos de clubes e atravessadores de discos que constituíram os bailes nos anos 1970 e 1980, antes que o funk carioca emergisse como “gênero musical” propriamente dito. Foi por este motivo que Hermano Vianna recorreu à categoria cunhada por Becker em seu trabalho seminal sobre os bailes funk na década de 1980, *O mundo funk carioca* (Vianna 1987). Da mesma forma, utilizarei a noção de mundo da arte sempre que me referir às redes de ação coletiva que davam aos bailes dos anos 1970 e 1980 suas características particulares. A partir dos anos 1990, a categoria “mundo da arte” será usada para descrever redes distintas de produção e circulação das músicas, ou seja, falarei de “mundos funk” filiados a redes de ação e cooperação mais ou menos distintas. A noção de gênero musical, por outro lado, terá um escopo mais abrangente e abarcará diferentes “mundos funk”: o contexto dos bailes cariocas, a produção fora do Rio de Janeiro ou as produções de grandes e médias gravadoras comprometidas com outros espaços de fruição. Desde as primeiras gravações em português, as músicas associadas ao funk carioca sofreram transformações profundas em suas técnicas de produção, canto e composição.

³ Não por acaso, a expressão “mundo da arte” faz as vezes de sinônimo de “gênero musical” em diversos momentos no texto de Eric Drott (2013).

Mesmo em um recorte sincrônico, o funk é caracterizado por estilos bastante diferentes que ainda assim são tidos como “partes de um todo” pelos produtores e ouvintes. Estas variações de estilos que apesar das diferenças ainda são consideradas “funk” pelos atores serão chamadas aqui de “subgêneros”.

Há algumas páginas afirmei que tomaria as músicas como eixo central de minha análise e, para levar adiante este projeto, a obra de Alfred Gell terá um papel fundamental. Para este autor, a arte não seria apenas o repositório de proposições simbólicas acerca do mundo, mas uma forma de ação que visa transformá-lo (Gell 1998, 6). Cabe à antropologia a tarefa de analisar o que os objetos de arte *fazem* em seus mundos sociais. Gell também rompe com a dicotomia natureza e cultura ao considerar que os objetos, como as pessoas, são capazes de exercer agência social. A distinção entre objetos e pessoas, aliás, seria apenas relativa, uma vez que tudo pode exercer o papel de um objeto de arte, inclusive pessoas vivas. Por um caminho distinto daquele trilhado por Latour, Gell procura reformular pontos basilares das ciências sociais através de um interesse renovado pelas propriedades materiais das coisas. Embora sua obra venha se tornando cada vez mais influente na antropologia, a teoria da arte proposta por Gell desperta reações contraditórias. Para alguns analistas, ele exagera a capacidade de agência dos objetos de arte e leva esta analogia longe demais. Para outros, “o problema de Gell não é que ele ofusca a agência humana, mas que ele não vai longe o bastante para desafiar sua primazia tradicional na antropologia social” (Chua e Elliot 2013, 14 [tradução minha]). É nesta zona ambígua que sua proposta difere da abordagem latouriana e é justamente por ela que pretendo seguir.

Os objetos de arte, afirma Gell, devem ser vistos como integrantes de um “vasto e às vezes irreconhecível sistema técnico, essencial para a reprodução das sociedades humanas” (Gell 1999, 163 [tradução minha]). No caso da produção musical no funk carioca, isso significa atentar para as técnicas de canto, composição, mixagem, produção musical, entre outras práticas que dão a este gênero seus traços distintivos. Os traços estilísticos das músicas, as formas como os funks se organizam sonoramente, comunicam seus territórios de origem ao mesmo tempo que intervêm sobre eles e sobre os outros contextos por onde transitam. Meu argumento é que uma determinada música, por suas propriedades sonoras particulares, é capaz de condensar a agência de seus criadores e, conseqüentemente, o contexto em que foi gerada. Por contexto me refiro aqui tanto às dimensões socioculturais quanto históricas, já que mesmo músicas gravadas décadas atrás

podem ser reproduzidas “agora” e mediar contextos separados tanto no espaço quanto no tempo. Nestes trajetos pelo espaço-tempo, as músicas se transformam e simultaneamente agem sobre os ambientes por onde circulam.

Com o advento das técnicas de registro fonográfico, a música gravada ganhou uma habilidade sem precedentes para circular. Uma das consequências deste fenômeno, é que estas gravações passaram a integrar regimes de troca capitalistas, ou seja, tornaram-se mercadorias. “O capitalismo”, observou Timothy Taylor, “moldou profundamente não apenas a produção, o consumo e a distribuição da música, mas também os papéis que essa música exerce na vida das pessoas” (Taylor 2016, 2 [tradução minha]). Antes mesmo que os primeiros funks em português fossem gravados em 1989, a circulação de discos nos bailes cariocas já era fruto de um capitalismo global que permitia a chegada no Brasil de discos de soul e funk dos Estados Unidos. Focar apenas na mercantilização das músicas, contudo, seria perder de vista seu potencial para mobilizar identidades e pertencimentos, integrando regimes de troca que não se estruturam necessariamente por orientações mercadológicas. Este ponto é fundamental inclusive para compreender como a música exerce um importante papel de integração na diáspora africana enquanto um complexo cultural simultaneamente local e global que desafia concepções monolíticas de cultura.

Até o momento apresentei quatro pilares que irão fundamentar minha análise. Primeiro, que a produção e a circulação da música são necessariamente mediadas por objetos que devem ser levados em conta na rede de relações. Em segundo lugar, as músicas são elas mesmas integrantes de um sistema técnico que condensa a agência dos artistas e seus contextos. O terceiro pilar ressalta que em um sistema capitalista estas músicas são mercantilizadas, o que é parte fundamental de seus modos de produção, circulação e consumo. Por fim, destaco que as músicas podem integrar regimes de troca pautados por arranjos que a ideia de mercantilização não explica completamente. É na interação entre estas quatro dimensões que reside o que chamo aqui de economia política da música.

Apesar de estarem em grande medida vinculadas à Cidade de Deus e aos artistas da Malibu Produções, minhas vivências ao longo desta pesquisa não se restringem a um território específico sobre o qual seja possível construir alguma ideia de totalidade. Dessa forma, meu trabalho se aproxima da noção de etnografia multissituada proposta por George Marcus (1995) onde o que sigo é uma rede, uma malha de relações que se conectam por caminhos variados. Essa rede, no entanto, tem um recorte mais ou menos

específico. Minha perspectiva é orientada fundamentalmente pelo ponto de vista dos artistas do funk nas favelas cariocas. É a partir de seus dilemas, relatos, vivências, valores e técnicas que este trabalho foi construído. Pensar o funk pela perspectiva destes artistas implica em narrar um passado, um presente e um futuro específicos a partir do que eles consideram relevante ao narrarem suas trajetórias, ou sonharem seus futuros possíveis. As músicas ocuparão um papel central ao longo de todo este trabalho. Enquanto fruto de seus contextos, elas carregam os modos de produção, temporalidades, técnicas e afetos que podem tanto comunicar o passado quanto o futuro que os artistas constroem.

Liberta DJ! – apresentação dos capítulos

Todos os capítulos tem início com descrições de vivências, situações ou eventos nos quais estive presente como observador. A escolha por me situar na narrativa, muitas vezes recorrendo à primeira pessoa, teve como objetivo explicitar o ponto de vista a partir do qual elaborei minhas reflexões. Ou seja, em vez de construir narrativamente alguma ideia de totalidade, como um observador fora do fluxo dos acontecimentos, privilegio descrições terrenas que situam tanto os meus interlocutores quanto a mim mesmo. De certo modo, cada capítulo tem um formato cíclico. Eles se iniciam com descrições de eventos ocorridos ao longo dos anos em que morei na Cidade de Deus para, em seguida, traçar um panorama histórico que traz à tona a série de processos, desde os anos 1970 até os “dias de hoje”, que tornaram aquele evento possível. Desse modo, eles começam e terminam no “presente” ou “quase presente”. À medida que os capítulos avançam, caminhamos para uma ordem mais recente de eventos. Se o movimento 150 BPM, por exemplo, é descrito em poucas páginas nos capítulos iniciais, a ele é dedicada a maior parte do último capítulo. Inversamente, os bailes black tem grande destaque no primeiro capítulo e perdem espaço no decorrer da narrativa.

Ao longo do texto, espero, a configuração atual do funk carioca vai sendo compreendida a partir de novas camadas, que permitem um olhar cada vez mais panorâmico sobre as técnicas de canto, produção, mixagem e composição, bem como sobre as trajetórias dos artistas que fazem do funk carioca um dos movimentos musicais mais populares do Brasil e, não é exagero dizer, do mundo. Cada um dos capítulos trata de elementos fundamentais no funk carioca, respectivamente: “Baile”, “DJ”, “MC”, “Estúdio” e “Internet”. Tomar estes elementos como pontos de partida implica em narrar

a história do funk a partir de perspectivas particulares, trazendo à tona conjuntos específicos de questões. No decorrer dos capítulos irei com frequência retornar aos mesmos eventos, que serão observados a partir de pontos de vista distintos. Minha expectativa é que uma história polifônica do funk seja apresentada progressivamente e receba novas camadas.

Ainda que fundamentado em um amplo leque de entrevistas, material bibliográfico e acervo musical, minha narrativa não tem a pretensão de ser totalizante. O funk carioca foi e é construído por centenas de artistas que fazem dele um gênero musical de grandes proporções. Acredito que, ao ler este trabalho, funkeiros possam ficar inevitavelmente frustrados com a ausência de alguns artistas que também trouxeram contribuições fundamentais para o gênero e, por motivos variados, não são mencionados aqui. Meu objetivo, no entanto, é apontar processos que, enquanto tais, não tem necessariamente um pioneirismo ou autoria individualmente demarcáveis. Embora a narrativa tenha privilegiado as vozes de alguns artistas, reconheço que muitas novas vozes poderiam se somar a elas.

O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar um panorama histórico daquela que considero a instituição central do funk carioca: o baile. Antes que os DJs fossem uma categoria valorizada e muito antes do surgimento dos MCs, foi em torno deles que se organizou um mundo da arte enquanto rede de ação e cooperação coletiva. O surgimento dos bailes também se conecta diretamente ao funk enquanto manifestação da diáspora africana. Este capítulo tem um caráter marcadamente introdutório e apresenta uma espécie de história social fundamentada principalmente por uma revisão bibliográfica. Ao longo deste trabalho iremos transitar por períodos históricos distintos e por uma série de pessoas, equipes de som e músicas que marcam esses períodos. Especialmente para aqueles menos familiarizados com essa história, o capítulo “Baile” cumpre o papel de mapa temporal que irá orientar a leitura das páginas seguintes.

O trabalho dos DJs requer o domínio sobre uma série de técnicas que conformam a sonoridade do funk como o conhecemos. Desde a mixagem, passando pelas montagens e a produção musical em computadores pessoais, iremos acompanhar as técnicas por meio das quais os DJs avaliam os trabalhos uns dos outros. Mais do que simples agitadores das festas, esta categoria de artistas foi fundamental para o processo de nacionalização do funk. Além disso, os DJs formam pontos nodais em uma rede de produção e circulação musical que fez das favelas o centro irradiador do funk carioca. Neste segundo capítulo,

iremos acompanhar os fatores que alçaram os DJs, do papel de coadjuvantes, a um lugar de destaque no atual cenário do funk carioca.

Diferente de outras cenas musicais eletrônicas, o funk carioca é *cantado* por MCs que, ao menos desde 1989, interpretam músicas que povoam o imaginário de diversas gerações. Trinta anos depois dos primeiros MCs, suas técnicas de canto, composição e interpretação se transformaram profundamente. Por outro lado, uma escuta atenta das músicas que agitam os bailes contemporâneos, permite identificar traços que remetem aos pioneiros que assentaram as bases desta arte nos anos 1990. Ao longo das últimas décadas, os MCs ocuparam um lugar de destaque no mundo funk. A eles eram destinados os palcos, os shows e a parte mais expressiva da fama, mesmo que nem sempre revertida em ganho financeiro. Atualmente, esta centralidade está ameaçada por uma conjuntura que diz muito sobre como as transformações na economia política do funk se relacionam a novas técnicas de canto e composição. É este o tema do terceiro capítulo.

Embora DJs e MCs se consagrem em parte por suas performances nos bailes, é nos estúdios que eles ensaiam, aperfeiçoam e elaboram suas técnicas. Por meio de seus equipamentos e das redes de artistas que eles mobilizam, os estúdios são ambientes fundamentais para o modo como as músicas se conformam. Enquanto ambientes que reúnem DJs produtores e MCs, eles condensam diferentes agências criativas filiadas a modos de produção e níveis específicos de acumulação de capital. No quarto capítulo, iremos abordar como os estúdios se conectam a certos regimes de troca, ao mesmo tempo que conformam e desafiam circuitos estabelecidos de produção, circulação e consumo da música.

O último capítulo, dedicado aos diferentes usos da Internet no funk carioca, busca acompanhar movimentos recentes neste gênero musical. A implementação das UPPs nas favelas do Rio de Janeiro e o crescimento da produção de funk em outros territórios, especialmente em São Paulo, causaram um grande impacto no mundo funk carioca. Na primeira metade dos 2010, os artistas das favelas do Rio de Janeiro sofreram com um relativo ostracismo e enfrentaram grande dificuldade em lançar músicas de sucesso em âmbito nacional. Desde 2016, esse quadro vem se alterando rapidamente. Através de uma jovem geração de DJs e MCs reunida em torno do “movimento 150 BPM”, o funk carioca tem vivido uma nova era de proeminência. Parte deste sucesso se liga às diferentes redes de distribuição da música e aos usos inventivos que esta juventude faz da rede mundial de computadores. A Internet, por outro lado, também possibilitou um espaço de

divulgação para MCs da primeira geração do funk carioca. Neste capítulo iremos acompanhar os impactos dessas novas dinâmicas sobre as técnicas de produção e circulação musical. Por fim, nas considerações finais, irei traçar um breve panorama sobre as principais questões levantadas ao longo deste trabalho.

. . .

Os carregadores já montaram as caixas de som e os barraqueiros se encontram em seus devidos lugares, à espera do público. O DJ aquece os alto-falantes, certificando-se de que há potência suficiente para fazer tremer qualquer um. Ainda é cedo e todos sabem que os MCs só chegam ao final. Tem muita festa pela frente. O público, por enquanto, é formado apenas por algumas crianças que correm na rua, trabalhadores que voltam para suas casas, religiosos que caminham com suas bíblias sob os braços. Na favela muitas vezes não há fronteira entre a rua e o baile. Um jovem DJ sobe no pequeno tablado de madeira. Ele tem 15 anos, suas mãos tremem. Não importa se a audiência será formada apenas por alguns transeuntes. É sua primeira vez no baile e os mais novos começam de baixo, no início da festa. Ansioso, ele aperta o play. Que comece o baile!

Baile

Cheiro de lança do bom
Ei, tu tá na Gaiola
Cheiro de maconha boa
Ei! Tu tá na Gaiola
Várias piranha jogando
Ei! Tu tá na Gaiola
E os amigos faturando
Ei! Tu tá na Gaiola
(MC Kevin o Chris – Tu tá na Gaiola)

Não se falava em outra coisa naquele sábado, 15 de Julho de 2017. Nas redes sociais, o aniversário do DJ Rennan da Penha, principal atração do baile da Gaiola, rondava os posts de boa parte da juventude carioca ao longo da semana. Após oito anos de silêncio forçado, desde a ocupação militar em 2010, seguida pela implementação das UPPs na localidade, o Complexo da Penha reclamava seu direito histórico de definir a paisagem sonora da cidade⁴. Aos 24 anos, Rennan Santos tinha motivo para comemorar. Acusado de envolvimento com o tráfico de drogas por conta de seu trabalho como DJ, ele foi, em janeiro do ano anterior, mais um a compor as estatísticas de jovens negros encarcerados arbitrariamente. A falta de evidências não impediu que permanecesse privado da liberdade por cerca de quatro meses, enquanto buscava provar sua inocência.

Depois de alguns anos frequentando bailes, aprendi que o melhor a fazer é chegar o mais tarde possível. O auge das festas costuma ocorrer a partir das 3 horas da manhã, especialmente no caso da Gaiola que, não raro, se prolonga até o meio-dia. O único modo de chegar à Penha partindo da Cidade de Deus, onde morava naquele período, é o BRT, sistema de transporte relativamente recente no Rio de Janeiro cuja sigla remete a Bus Rapid Train. O BRT consiste numa faixa exclusiva pela qual passam ônibus com mais ou menos o dobro do tamanho dos coletivos normais. Esses ônibus são chamados de trens. A linha que conecta as duas regiões integra o sistema conhecido como Transcarioca, que parte da Barra da Tijuca para o aeroporto Galeão, ligando a Zona Oeste à Zona Norte. Anunciada como grande renovação para o transporte público, a implementação do BRT

⁴ O baile da Chatuba, favela localizada no Complexo da Penha, foi um dos principais centros de produção e divulgação do funk carioca na primeira década dos anos 2000. No artigo “O Patrão e a Padroeira”, Adriana Facina e Carlos Palombini (2017) abordam o preconceito contra a festa da Penha no início do século XX, numa história de lutas e resistências que se conecta com a consolidação do baile da Chatuba no século seguinte.

trouxe como consequência o cancelamento de diversas linhas de ônibus comuns cujas rotas passaram a ser monopolizadas por ele.

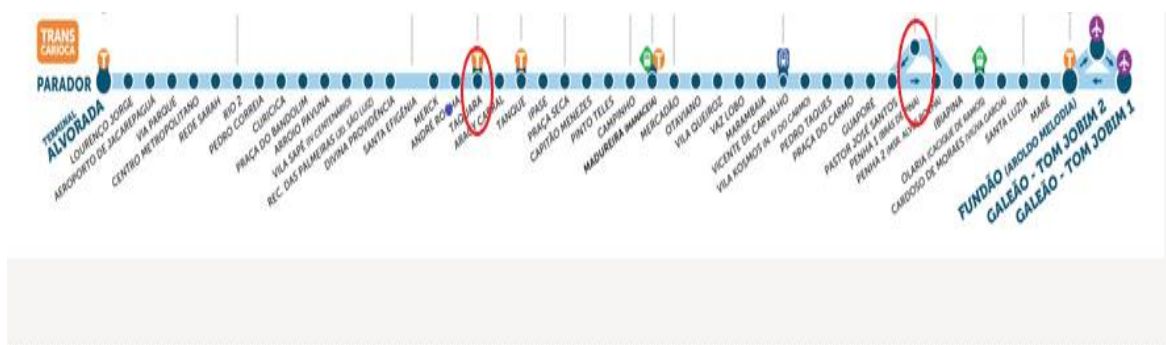


Figura 1 - BRT Transcarioca: Circuladas em vermelho, as estações Taquara e Penha

Embora o cancelamento das linhas tenha gerado uma série de transtornos, o BRT trouxe algumas vantagens, entre elas, o fato de funcionar ininterruptamente. Em cada estação ao menos um segurança é responsável por evitar que as pessoas entrem sem pagar. Nem sempre esses trabalhadores são capazes de se antecipar aos estratagemas utilizados por alguns passageiros, que se esgueiram pelas frestas da estação ou simplesmente pulam as catracas em velocidade. À medida que a noite se aproxima, menor é a proporção dos pagantes. Com o uso recorrente, passei a nutrir certo carinho por este transporte, que me desperta uma nostalgia estranha por algo que nunca vivi: os bondes que cortavam a cidade e davam, indiscriminadamente, caronas para os trabalhadores e malandros cariocas.

Naquele sábado Sofia, minha namorada e companheira de muitos bailes, estava mais empolgada que eu para o aguardado aniversário. Na noite anterior, um grupo de garotos de 10 a 14 anos, munidos de facas, nos haviam assaltado, justamente no BRT. Ela, por sorte, conseguiu resguardar seus pertences. Perdi o celular e, com ele, ao menos três entrevistas importantes. Mas não havia mau-humor que resistisse à Gaiola e, à uma hora da manhã, nos dirigimos à estação Taquara rumo à Penha. Nesse horário, os trens já passam em quantidade reduzida, embora tenham sua circulação garantida a madrugada inteira. A estação, normalmente deserta por conta do horário, estava em polvorosa. Ao menos uma centena de jovens e adolescentes de roupas, cores e origens diversas, faziam a festa enquanto aguardavam o trem que levaria todos ao baile da Gaiola.

Contagiados pela animação, também esperávamos ansiosos a chegada do trem. Quando o primeiro passou, a lotação era tanta que o motorista sequer parou. A segunda condução, meia hora depois, parecia ainda pior. Decidimos tomar uma medida drástica e

pegar um trem no sentido oposto, em direção ao terminal Alvorada, na Barra da Tijuca. Acontece que essa ideia já havia ocorrido aos passageiros que aguardavam em outras estações, e as conduções em direção ao terminal também não paravam, abarrotadas de jovens que, ao verem seus pares aguardando na estação, gritavam de forma jocosa. Após uma hora e meia de espera, a agitação já era enorme. Devido à quantidade de pessoas procurando outra forma de chegar ao baile, recorrer a um meio de transporte como o Uber custaria cerca de 80 reais. Diante dessa conjuntura desfavorável, alguns grupos saíram da estação e começaram a interceptar vans que passavam pelo local. As vans são autorizadas a transitar apenas no pequeno circuito que liga alguns bairros, e normalmente não poderiam percorrer o trajeto de mais ou menos vinte quilômetros que separa a Taquara e a Penha. Mas essa era uma boa oportunidade de se ganhar algum dinheiro.

“Quinze reais!” Gritava um dos motoristas para o desespero de todos. Alguns tentavam negociar por dez, mas a demanda era grande demais para impedir a inflação. Na disputa, uma menina, que aparentemente havia caprichado bastante no visual, teve a sandália arrebitada mas, sem cerimônias, preferiu deixá-la jogada no asfalto a perder a van. Nos juntamos a um grupo de quinze amigos cujas idades pareciam mais próximas da nossa. Estratégicos, eles conseguiram encontrar um motorista que aceitasse cobrar doze reais por pessoa e permitiram que nós os acompanhássemos na mesma van. A viagem foi tão animada quanto a espera. Pelas conversas entre eles descobrimos que costumavam frequentar muitos bailes na adolescência e, com idades que aparentavam cerca de 25 a 30 anos, decidiram, naquele momento, relembrar os velhos tempos. Em meio a muitas brincadeiras havia certa tensão por parte do motorista, que buscava trajetos pouco usuais a fim de evitar uma blitz da polícia. A preocupação o levou a errar o caminho algumas vezes e a subir por engano as vielas do Complexo do Alemão, para a gritaria e gargalhadas dos animados passageiros. Já passava das três horas da manhã quando chegamos.

Fomos direto ao encontro de um casal de amigos que nos aguardava há horas. O ponto marcado era um bar bem próximo ao baile, mas distante o suficiente para permitir que nos achássemos. Depois da jornada, uma cerveja gelada era muito bem-vinda. Enquanto conversávamos, percebemos que diversas distribuidoras de bebidas na entrada da favela abriam as portas apressadamente enquanto grupos de pessoas aguardavam. A dona do bar, uma animada senhora de 60 anos, nos informou que as cervejas haviam se esgotado em todas as barracas do baile, e os barraqueiros corriam para repor seus

estoques. Já beirava as quatro horas da manhã quando adentramos uma das ruas que dão acesso à Gaiola.

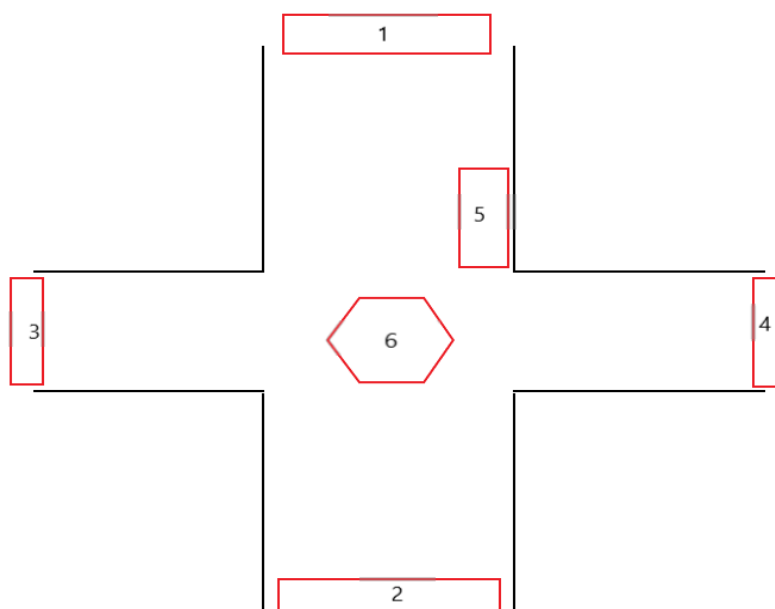


Figura 2 - Planta do Baile da Gaiola: Os retângulos em vermelho representam as equipes de som e o hexágono ao centro o palco principal, nem sempre presente.

O baile se distribui no cruzamento entre duas ruas localizadas no bairro da Penha, aos pés do complexo de favelas que leva o nome da região. Geralmente, a Gaiola conta com cinco equipes de som, representadas pelos retângulos em vermelho. Ao longo das calçadas, cerca de oitenta barracas vendem comidas, cervejas, bebidas diversas e drinks. Entre os drinks, o de maior sucesso é o “copão”: uma dose de uísque, uma lata de energético e gelo de água de coco distribuídos em um copo de 700ml. Cerca de dez bares – muitas vezes casas transformadas em estabelecimentos comerciais – ocupam o perímetro do baile. De acordo com informações passadas por amigos, o preço para instalar uma barraca no aniversário do DJ Rennan girava em torno de cinco mil reais. Isso não seria um problema, tendo em vista que em dias como esse cada barraca pode movimentar cerca de dez mil reais em uma noite. O baile se sustenta com a contribuição paga pelos barraqueiros, donos de bar e ambulantes. As bebidas geralmente são consignadas por distribuidoras da região. O que não for vendido volta para o estoque e os barraqueiros não pagam pelas bebidas que retornarem. Ninguém sai perdendo.

Só uma estrutura dessas proporções seria capaz de receber os mais de trinta DJs e vinte MCs que se apresentavam naquela noite. Oriundos de diversas favelas da cidade, muitos destes artistas dirigem-se ao baile sem nem mesmo receber cachê, buscando apenas a divulgação de seus trabalhos. Aqueles mais renomados costumam ser pagos proporcionalmente. Os DJs mais famosos se apresentam a partir das três ou quatro horas da manhã, quando começa o auge da festa. Os MCs, normalmente, entram em cena quase ao amanhecer. No caso de um baile grande como a Gaiola o público é diverso, reunindo moradores de favela e do asfalto, embora a maioria seja composta por jovens negros. Ao amanhecer, quando algumas pessoas começam a ir embora e surge mais espaço, é possível observar melhor os passos das dançarinas e dançarinos mais talentosos. Por motivos que não sei explicar, tenho a impressão de que eles se reúnem em maior número na equipe representada pelo número 2 na figura anterior. Nessa região também se concentra um público LGBT. Os “bondes” de bandidos que passam vez ou outra com fuzis e pistolas formando um “trenzinho” não representam nenhum tipo de constrangimento aos frequentadores, que costumam saber a principal regra dos bailes: filmar e fotografar sem autorização normalmente tem como punição a destruição do celular ou câmera. Brigas não são comuns, mesmo nos dias mais cheios⁵.

O baile é uma experiência olfativa que se intensifica com o cheiro de cerveja, vodka e uísque que caem ao chão. Uma névoa costuma pairar por estas festas, mistura de cigarros e maconha. A fumaça tende a se concentrar quando as lonas de circo que protegem o baile das chuvas estão armadas. Nesses dias cria-se um efeito que ressalta os lasers e jogos de luzes. A atmosfera exala um erotismo contagiante. Os tambores soando sem interrupção não permitem que ninguém fique parado. As letras das músicas reforçam o contexto do baile, no qual se inspiram. Em 2017, uma música em especial era o símbolo da Gaiola. Parodiando “Me namora”, reaggae romântico de Edu Ribeiro, o MC Victor Hugo Nascimento, mais conhecido como MC Cabelinho, criou “Toda hora na Penha”⁶. A melodia em tom maior e os trompetes da introdução, remixados, marcaram o imaginário de muitos entusiastas do funk naquele ano:

O baile aqui da Penha tá o bicho
As ilhas tá no faro dos amigos
Com nós o bagulho é de verdade

⁵ Como veremos mais à frente, isso é uma característica dos bailes de favela.

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=AAPIXhuIAhs>

Os manos nunca ficam na má fase
Então tranquilo vamo embrasar
Porque mais tarde sabe aquilo lá
Vamo arrebentar

Depois que o baile para é aquilo
Aquela olhada esperta e no sigilo
Olhei pra esquerda tu vai pra direita
Nossos caminhos se cruzam na treta
(DJ) Rennan perguntou o que eu vou fazer
Eu respondi pra ele eu vou foder
Tu sabe por que?

Toda hora na Penha tem uma piranha gostosa
Que chupa, quica, senta e rebola
E se deixar quer 24 horas
Abre as pernas vai tomar piroca

Devagarinho vai tudo lá dentro
Botando com jeitinho, sem perder tempo
Então agora faz o que tu gosta
Ajoelha e chupa minha piroca
(MC Cabelinho – Toda hora na Penha)

Mas nenhuma atração era tão esperada quanto o aniversariante da noite. “Papo reto mano, não tenho nem palavras. Tipo assim, a proporção que o baile tomou, não dá nem pra andar!”. Foram as primeiras frases de Rennan da Penha ao pegar o microfone. E realmente não dava. Em uma parceria inédita, o canal do Youtube Roda de Funk⁷ gravou todo o show desde a entrada de Rennan no palco⁸. O vídeo divulgado na plataforma é tudo o que sabemos de seu show naquele dia, já que não conseguimos nos locomover entre as vinte mil pessoas presentes e chegar até a equipe principal⁹, onde ele se apresentava. Apesar de distantes do palco – talvez por isso mesmo – voltamos para a casa

⁷ A Roda de Funk é uma iniciativa dos MCs Alexandre e Bobô, ambos radicados em São Gonçalo. Através da divulgação de vídeos na Internet, esse canal constitui uma outra forma de divulgação dos trabalhos de MCs antigos e novos, com uma estrutura bastante peculiar que remete às rodas de samba. A Roda de Funk será abordada com mais detalhes no último capítulo

⁸ Este vídeo possui cerca de 1.840.000 de visualizações e pode ser assistido neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=pP62HPki8NU&t=142s>.

⁹ Esta é a equipe representada pelo retângulo de número 1 na Figura 2.

com a sensação de termos presenciado um evento histórico. Já de manhã, quando deixamos o baile, ouvimos a conversa entre um vendedor ambulante e um rapaz que vigiava carros “A última vez que vi isso aqui tão cheio foi quando o Racionais veio na Chatuba”. Ao longe, reconhecemos a menina que havia perdido a sandália na Taquara algumas horas antes. Descalça, ela ainda dançava animadamente quando fomos embora. No dia seguinte, em um post na sua página do Facebook, Rennan sintetizava: “Caralho, parei o Rio de Janeiro!”.

Rennan da Penha representa uma geração de jovens DJs que trouxe novo fôlego ao funk carioca. A implantação das Unidades de Polícia Pacificadora nas favelas da cidade restringiu significativamente o número de bailes no período de 2009 a 2016. De acordo com a nota institucional divulgada no site do programa, as UPPs tinham como objetivo “a retomada permanente de comunidades dominadas pelo tráfico, assim como a garantia da proximidade do Estado com a população”¹⁰. As promessas de que essa política de segurança pública traria como resultado melhores condições de vida para a população favelada não se cumpriram. Com o tempo, as constantes denúncias de violações de direitos humanos, a crise financeira do estado do Rio de Janeiro e o fim dos megaeventos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas, contribuíram para a falência desta iniciativa. Atualmente, as UPPs cumprem um papel meramente figurativo na maioria das favelas em que ainda atuam, incapazes de coibir o varejo de drogas ilícitas, conforme prometido anteriormente. Concebida a partir de um repertório estruturado em torno da metáfora da guerra (Leite 2012), essa política sucumbiu aos desdobramentos de seu pecado original, a saber, tratar os moradores de favelas como população a ser controlada e não como cidadãos cujos direitos devem ser resguardados (Birman 2008). A derrocada, ainda não admitida oficialmente pelos agentes de Estado, contribuiu para que o funk carioca voltasse a respirar.

Ao longo deste período de silêncio imposto, pequenos bailes aconteciam ocasionalmente quando negociações com os comandos das UPPs locais eram bem-sucedidas (Novaes 2016, 21–47). Devido à falta de periodicidade e à divulgação restrita, contudo, esses eventos eram voltados para os moradores das favelas onde ocorriam e não tinham grande repercussão. Apesar disso, algumas favelas conseguiram manter seus

¹⁰ É possível encontrar uma descrição mais detalhada no link: http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp. A relação entre as UPPs e o funk carioca foi um dos temas centrais da minha dissertação de mestrado, especialmente no primeiro capítulo, “Os bailes de favela e o advento das UPPs” (Novaes 2016, 21).

bailes em funcionamento pleno por não contarem com UPPs em seu território, entre elas o Complexo da Maré, conjunto de favelas situadas às margens da Avenida Brasil. Ao menos dois bailes perenes ocorriam ali, nas favelas da Nova Holanda e do Parque União. Isso fez com que a região se tornasse o maior centro irradiador do funk naquele período. Nas noites mais movimentadas, cerca de 15 mil pessoas lotavam o baile da Nova Holanda. Em 2015, um grupo de jovens DJs passou a explorar um recurso que, embora não fosse novidade no funk, nunca havia sido levado aos limites que se viram ali. Músicas antes produzidas em um andamento que girava em torno de 130 batidas por minuto chegavam ser executadas a 160 BPM. Ao acelerar o andamento se obtinha uma cadência que instigava a agitação dos dançarinos. Por outro lado, as músicas perdiam os graves, as vozes dos MCs ficavam mais agudas e, a depender da base usada, o som ficava tão “embolado” que a música se tornava apenas uma confusa massa sonora.

Conflitos geracionais ocorrem com frequência no mundo funk. A cada transformação, artistas consolidados em um período anterior se mostram reticentes, quando não frontalmente críticos, a seus jovens colegas. A alteração no andamento gerou uma polêmica que mobilizou os principais expoentes do funk carioca e foi apelidada por muitos de “a treta do 150 BPM”. Pouco tempo depois das primeiras experimentações com o andamento e das críticas decorrentes, o DJ Polyvox, um dos principais DJs do baile da Nova Holanda, criou a primeira base originalmente produzida em 150 BPM. O “tambor Coca-Cola” foi desenvolvido a partir do som de uma garrafa de refrigerante percutida contra a porta de seu estúdio¹¹. A criação de Polyvox contribuiu para que as críticas arrefecessem ao mesmo tempo que firmou o 150 BPM como um “limite” aceitável para as experimentações de andamento. O ano de 2016, auge do baile da Nova Holanda, marcou também as Olimpíadas no Rio de Janeiro e o último suspiro das UPPs. Outros bailes voltaram a ocorrer progressivamente em diversas favelas e o título de principal centro irradiador do funk carioca foi passado para o baile da Gaiola, onde outros DJs, como Rennan da Penha, também tratavam de aperfeiçoar as produções em 150 BPM. A partir daquele momento, o funk no andamento que o caracterizou nos últimos 20 anos seria um artigo em extinção nos bailes cariocas.

O movimento 150 BPM foi considerado uma novidade por muitos atores do mundo funk. As mudanças trazidas pelos artistas filiados a ele, entretanto, não levaram a uma ruptura quanto ao gênero musical em questão. Tratava-se, quase todos os atores

¹¹ <http://www.kondzilla.com/seria-o-funk-em-150bpm-uma-nova-direcao-funk-no-rio/>

envolvidos concordavam, de “funk”. Como argumentei na introdução, o gênero é um conjunto dinâmico de correlações que agrega recursos materiais, estilísticos, institucionais, entre outros (Drott 2013). Ainda que dinâmicas, algumas destas correlações contribuem especialmente para que certa sensação de continuidade subsista apesar das transformações estilísticas. O baile é uma instituição central na conformação do funk carioca enquanto gênero musical. No relato sobre o aniversário do DJ Rennan, citei o comentário de um vendedor ambulante que comparava a festa estrelada por ele a um show ocorrido no baile da Chatuba, em outra localidade do Complexo da Penha. Oito anos separam os bailes da Chatuba e da Gaiola e mesmo assim a frase “a última vez que vi *isso aqui* tão cheio” faz sentido. Ela traça uma linha de continuidade entre os dois bailes, apesar das diferenças entre eles.

O presente capítulo procura esboçar um panorama dos quarenta anos de história que precedem o atual cenário do funk a partir do que acredito ser sua instituição central: o baile. Minha intenção é apresentar as especificidades dos diferentes períodos históricos focado nas características dessas festas, nas transformações e continuidades em sua organização e sonoridade. Para isso recorrerei a fontes diversas como dados bibliográficos, discos e entrevistas. Este capítulo tem um caráter introdutório, fundamental para analisarmos especificamente as atividades dos DJs e MCs, o cotidiano dos estúdios, e como a Internet influenciou mudanças na organização econômica e musical do gênero – temas dos capítulos posteriores.

É possível traçar o surgimento do funk carioca a partir de diferentes pontos de inflexão. Um caminho, que tomaria como base o uso da expressão “baile funk” para se referir às festas que ocorriam pelos subúrbios do Rio de Janeiro, seria marcar seu início na década de 1980, nos bailes etnografados por Hermano Vianna (1987) em sua dissertação. Outra opção seria atrelar a origem deste gênero musical ao lançamento de seu primeiro álbum cantado em português, o *Funk Brasil*, produzido por DJ Marlboro em 1989. Embora ambas as possibilidades façam sentido, a maioria dos pesquisadores remete a origem do funk carioca aos bailes black da década de 1970. Estas festas reuniam a juventude negra e suburbana em torno da música negra produzida - majoritariamente - nos Estados Unidos, em especial o *funk* e o *soul* (Vianna 1987; Essinger 2005; Palombini 2009; Peixoto e Sebadelhe 2016). Com a atuação de produtores como Dom Filó e Mister Funky Santos, os “bailes black” rapidamente se espalharam pela cidade e fomentaram novas formas de celebração da negritude no Rio de Janeiro.

1970 - Os Bailes Black

“A célula de toda a vida social dos *blacks* (sic) *power* cariocas”. Assim a jornalista Lena Frias descreveu, em 1976, as equipes de som que embalavam os *bailes black*, no auge do movimento que lançou a pedra fundamental do funk carioca e mudou a paisagem sonora do país. “Naquela época nós não acompanhávamos especificamente o DJ, nós acompanhávamos as equipes e ponto. As equipes pra gente eram como se fossem os nossos artistas” relembra Aldemar Matias Silva, que se tornaria um dos principais expoentes do movimento sob o epíteto de DJ Sir Dema (Peixoto e Sebadelhe 2016, 68). Desde a era do funk e do soul norte-americanos em 1970, até o sucesso do *tamborão* na primeira década dos anos 2000, nomes como Cashbox e Furacão 2000 estamparam as capas das principais coletâneas destes gêneros musicais. As equipes de som constituem um dos mais longevos elementos do funk. Basta assistir aos registros do aniversário do DJ Rennan e compará-los às imagens e trilhas sonoras dos bailes black na década de 1970. Os clubes deram lugar às ruas e quadras em favelas, os DJs passaram de coadjuvantes a destaques, as músicas mudaram profundamente, bem como os passos de dança. Mesmo assim as caixas de som empilhadas em um canto – evocando, só pelas imagens, grande potência sonora – denunciavam tratar-se de um baile.

As equipes de som estão intrinsecamente ligadas aos bailes. Em quarenta anos de existência das equipes, suas empreitadas de produção fonográfica não substituíram a principal atividade: agitar as festas nos subúrbios e favelas cariocas. O baile é a instituição central do funk carioca, o ponto nodal de todos os elementos que caracterizam esse gênero musical. Ao longo dos anos, as transformações na organização sonora, na sócio-política e na economia do funk contrastam com a resiliência dos bailes, que, apesar das mudanças, ocupam ainda hoje uma posição de destaque. É possível traçar toda a história do funk a partir dos bailes, algo que não poderíamos fazer se tivéssemos como foco apenas os MCs, os dançarinos, ou até mesmo os DJs. Mas há, além das equipes de som, outra característica que chama a atenção nessas festas: os corpos negros são maioria tanto na pista quanto no palco. Os bailes, as equipes e a negritude do funk se conectam pelo Black Rio.

Nos anos 1960 a cena musical brasileira absorvia os ecos de movimentos culturais que mudavam os rumos da música popular mundo afora. Em meados daquela década, a Jovem Guarda adaptava o rock de Elvis, Beatles e Chuck Berry para o cenário local,

tornando-se pivô de reações como a “marcha contra a guitarra elétrica” em 1967 e, simultaneamente, arrebatando uma legião de jovens. Um ano mais tarde, a Tropicália marcaria mais um episódio de abertura misturando essas influências a gêneros musicais de diferentes regiões do Brasil. Mas foi também em meados da década que surgiu, em meio à luta por direitos civis nos Estados Unidos, o movimento Black Power e o Partido dos Panteras Negras. O soul, gênero que tinha entre seus ícones artistas como Aretha Franklin, James Brown e Otis Redding, constituiu uma espécie de trilha sonora da luta política. Esses artistas tinham em comum um intenso diálogo com o gospel e pavimentaram um novo caminho na música negra estadunidense, que paulatinamente distanciava-se do *rythm and blues*:

Entre os anos de 1964 e 1966, as técnicas de gospel empregadas pelos *lead vocalists* continuaram, enquanto os instrumentos acompanhantes adquiriram maior definição através do uso de riffs rítmicos. O baixo, em particular, ganhou proeminência através do emprego crescente de padrões sincopados e os metais começaram a ser usados em rajadas sincopadas em *staccato* (Brackett 2009, 64 [tradução minha]).

O resultado eram artefatos musicais potentes, tanto em seu poder de agenciar os corpos dos dançarinos, quanto no de reverberar os anseios da luta antirracista.

Um dos responsáveis por conectar a população carioca ao que surgia de novo nos Estados Unidos e na Europa foi o DJ Newton Duarte, mais conhecido como Big Boy. Branco e criado no Flamengo, ele foi pioneiro ao reproduzir as músicas de James Brown nas rádios da cidade. Junto ao DJ, dançarino e agitador cultural Ademir Lemos, Big Boy criou os Bailes da Pesada, que ocorriam no Canecão no início dos anos 1970 e agradavam à massa com as novidades do rock e do soul internacional. Apesar do sucesso, os Bailes da Pesada rapidamente seriam cancelados, dando lugar a um show de Roberto Carlos (Essinger 2005). Mas Ademir Lemos e Big Boy não eram os únicos responsáveis por apresentar o soul aos cariocas. Na virada dos anos 1960 artistas negros como Wilson Simonal, Toni Tornado, Tim Maia e Gerson King Combo já traziam em seus discos e apresentações um diálogo intenso com a produção musical negra estadunidense.

A aproximação destes artistas com o soul, no final daquela década, era uma prévia do que estava por vir. O principal passo para tornar o soul um movimento de massas de bases populares teria em Oséas Moura dos Santos, mais tarde conhecido como Mister Funky Santos, um de seus principais expoentes. Oriundo do morro da Mineira - no bairro do Catumbi, centro do Rio de Janeiro -, Santos decidiu criar um baile dedicado exclusivamente ao soul. Após se aventurar como DJ em 1969, suas festas se tornariam

um sucesso no ano seguinte, atraindo cerca de mil e quinhentas pessoas já nas primeiras edições (Peixoto e Sebadelhe 2016, 60). Seu pioneirismo e o sucesso de seus bailes o tornaram uma espécie de “pai” dos bailes soul.

As festas organizadas por Santos inspiraram outro jovem negro, morador do bairro do Jacaré, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Asfilófilo de Oliveira, o Dom Filó, era um estudante de engenharia que transitava tanto pelas boates da Zona Sul quanto pelas rodas da intelectualidade negra que se organizava à época. Foi esse circuito, que ia da boemia à leitura de autores como Malcom X, Martin Luther King e Jesse Jackson, que motivou Filó a organizar, em 1972, a primeira Noite do Shaft no clube Renascença, localizado no Andaraí. O clube, criado na década de 1950 como área recreativa para a classe média negra carioca, já era naquele período um ponto de referência central para o movimento negro que se articulava no início dos anos 1970. A festa organizada por Filó levava o nome de Noite do Shaft em homenagem ao filme que se tornaria o maior ícone do movimento cinematográfico conhecido como blaxploitation, formado por diretores, atores e músicos negros estadunidenses. Nas festas, junto da música soul – entre elas a trilha sonora, composta por Isaac Hayes –, eram projetados slides com cenas do filme, criando um reconhecimento entre a música e os espectadores.

A Noite do Shaft, que encontraria seu fim em 1974, fez germinar aquela que seria uma das equipes pioneiras do Black Rio, a Soul Grand Prix. O nome, segundo o fundador Dom Filó, veio da necessidade de intercalar as cenas de filmes que inspiravam consciência racial com cenas da Fórmula 1 a fim de desviar a atenção dos órgãos de repressão da ditadura. Ao longo da primeira metade dos anos 1970 equipes como a Soul Grand Prix se espalharam por todo o Rio de Janeiro. Na matéria para o *Jornal do Brasil* já citada aqui, Lena Frias “apresentava” à população carioca – com certo ar de espanto – o movimento batizado por ela de Black Rio. A cena musical descrita pela jornalista era, de fato, impressionante. Cerca de trezentas equipes dedicadas à música soul organizavam festas todos os fins de semana pelos subúrbios cariocas e na região metropolitana da cidade. Alguns bailes chegavam a atrair quinze mil dançarinos, reunindo, ao todo, cerca de um milhão e meio de pessoas em diferentes pontos da cidade (Frias 1976).

Equivalentes locais dos *sound systems* jamaicanos (Palombini 2009), as equipes de som podem ser descritas como redes de ação coletiva compostas por caixas de som, carregadores de caixas, DJs, toca-discos e mixers, atravessadores de discos e donos de equipes, além, é claro, dos próprios discos. Na década de 1970 - bem como nos anos

seguintes - os aparatos necessários para a organização de um baile não estavam ao alcance da maioria dos entusiastas do soul. As caixas de som, os equipamentos de reprodução e mixagem e os discos importados eram demasiadamente caros diante do poder aquisitivo médio de um morador dos subúrbios cariocas. Os donos de equipe eram, assim, os detentores dos meios de produção. Eles eram os responsáveis por contratar os DJs, os seguranças das festas, pagar o aluguel dos clubes, e os demais equipamentos. Muitas vezes, eles também detinham discos importados de difícil acesso por sua raridade no mercado, o que geralmente implicava em valores elevados. Consequentemente, era deles a maior parte dos lucros provenientes dessas festas, que de acordo com a matéria de Lena Frias movimentavam uma quantia equivalente ao clássico Flamengo e Vasco no Maracanã.

Além das já citadas Furacão 2000, Cash Box e Soul Grand Prix, equipes como Black Flowers, Black Night, Santos Brazilian Soul, Dynamic Soul e Alma Negra (para citar algumas) animavam os bailes nos clubes e quadras de escolas de samba em bairros caracterizados pela grande porcentagem de população negra como Andaraí, Bangu, Catumbi, Coelho da Rocha, Colezinho, Engenho Novo, Grajaú, Irajá, Madureira, Marechal Hermes, Nilópolis, Parada de Lucas, Pavuna, Penha, Ramos, Rocha Miranda, Tijuca, entre outros (Essinger 2005; Palombini 2009; Pedretti 2017). Os nomes das equipes em diversos casos ressaltavam a negritude, ou melhor, o estilo *black*. No artigo intitulado “When Rio was Black” a historiadora Paulina Alberto (2009) chama a atenção para os desdobramentos políticos que o uso da palavra inglesa *black* teve naquele momento, especialmente por ressaltar uma consciência transnacional do ser negro. Com valorações distintas, o termo *black* foi fartamente utilizado pelos atores que se engajaram no debate em torno da música soul no Brasil. Independente dos argumentos positivos ou negativos, era consenso que os bailes *black* desafiavam o imaginário racial hegemônico naquele momento. Como bem resume o musicólogo Carlos Palombini:

(...) enquanto a cultura africana norte-americana, da invenção do fonógrafo ao apogeu do soul, desenvolve-se sob o signo do “separados, mas iguais”, a história da música popular brasileira, desde os anos trinta, gravita em torno de tropos de mediação e integração: ‘flor amorosa de três raças tristes’, os três recintos da casa de Tia Ciata, a modinha e o lundu, o morro e o asfalto. Tão poderoso é o ímpeto integracionista que chega a re-significar o próprio emblema da interdição: menos do que a segregação de espaços, a casa grande e a senzala aludiram ao prazer de intercursos semiproibidos. (Palombini 2009, 40)

Para os intelectuais, jornalistas e agentes públicos assombrados pela “onda *black*”, o samba sintetizava o paradigma da integração, oposto ao modelo segregacionista que

estruturou a sociedade norte-americana (Essinger 2005; Alberto 2009; Peixoto e Sebadelhe 2016). Símbolo da vadiagem no início do século XX, o samba foi alçado da marginalidade ao papel de bastião da identidade nacional em grande medida pelas políticas culturais da Era Vargas nas décadas de 1930 e 1940. A suposta oposição entre o samba e o soul foi largamente explorada pelos críticos do Black Rio e estava presente inclusive no artigo de Lena Frias, cujo título “Black Rio – O Orgulho (importado) de ser negro no Brasil”, externava, entre parênteses, seu viés crítico. O artigo de Frias fomentou reações em diferentes veículos da mídia. As críticas se dividiam em dois polos. De um lado, representantes da direita conservadora tratavam o Black Rio como um movimento politicamente organizado que buscava instaurar o racismo no Brasil. De outro, intelectuais ligados à certa esquerda nacionalista – ou anti-imperialista – o taxavam de alienado, fruto de interesses comerciais que desviavam o movimento de qualquer atividade revolucionária autêntica. Ironicamente, ambos os argumentos marcaram presença nos relatórios escritos por agentes dos órgãos de censura e repressão da ditadura (Alberto 2009).

Como mostra Paulina Alberto, um relatório policial de setembro de 1976, em inquérito iniciado após a publicação do artigo de Lena Frias, ecoa as preocupações da direita conservadora ao descrever os dançarinos de soul como ativistas negros que fomentavam o confronto entre negros e brancos, bem como entre a Zona Sul e a Zona Norte do Rio de Janeiro (Alberto 2009, 28). No mês seguinte outro relatório, produzido por um agente infiltrado que frequentou bailes black, minimizava o “relativo caráter discriminatório” argumentando que se tratava apenas de “marketing” e da exploração de “um nicho comercial lucrativo” – argumento muito semelhante ao da esquerda nacionalista (Alberto 2009, 29). *Nacional x estrangeiro* e *autêntico x alienado* foram algumas das dicotomias acionadas no debate em torno dos bailes black e da recepção da música soul naquele momento (Pedretti 2017). Estas dicotomias possuem algo em comum: não são capazes de abarcar o caráter prismático da rede de ação coletiva que constituía o Black Rio enquanto mundo da arte.

Para compreender o movimento – sua organização, as motivações dos agentes e os desdobramentos estético-políticos de suas ações – é preciso transitar por entre e além dos binômios mencionados acima. Sugiro que estas dicotomias nos dão pistas, mesmo que por sua insuficiência, para uma reflexão sobre os impactos gerados pelo Black Rio. Analisemos primeiro o binômio *nacional x estrangeiro*. Na década de 1970, o imaginário

de uma identidade nacional que tinha como pilar a harmonia entre as raças era pressuposto para grande parte daqueles que questionavam a legitimidade do movimento. Para estes críticos, brancos em sua maioria, a disseminação do soul entre a juventude negra suburbana seria fruto de uma absorção irrefletida da música e cultura estadunidenses. O soul traria consigo uma política racial também estrangeira, marcada pela segregação.

Não era essa, contudo, a experiência dos jovens negros no Brasil, que conheciam na pele as sequelas deixadas pelos horrores da escravidão. O sucesso do soul entre esses jovens não se resume apenas à importação de um ritmo estrangeiro, mas de uma reafirmação da diáspora africana. O soul era tido por seus entusiastas como “música negra, mais próxima ao samba e aos batuques nacionais do que a um fenômeno musical alienígena” (Facina 2010, 2). É a esse complexo cultural que desafia noções monolíticas de cultura e transcende as fronteiras dos Estados modernos que o antropólogo Paul Gilroy denomina Atlântico Negro. Nessa chave, a diáspora africana seria uma “contracultura” a desafiar as fronteiras instituídas pela modernidade como nacionalidade, etnia, autenticidade e integridade cultural (Gilroy 2005, 34). A metáfora da dupla consciência, formulada por DuBois e recuperada por Gilroy, permite compreender as implicações políticas e subjetivas de ser, simultaneamente, brasileiro – ou inglês, estadunidense, martinicano – e negro. A partir desse lugar

O que era inicialmente sentido como maldição – a ausência de lar ou exílio forçado – é reapropriado. Torna-se afirmado e é reconstruído como base de um ponto de vista privilegiado a partir do qual certas percepções úteis e críticas sobre o mundo moderno se tornam mais prováveis. Deve ser óbvio que essa perspectiva incomum foi forjada a partir das experiências de subordinação racial. Desejo sugerir que ela representa também uma resposta aos sucessivos deslocamentos, migrações e viagens (forçadas ou não) que passaram a constituir as condições de existência específicas dessas culturas negras. (Gilroy 2005, 224)

Os discos de soul - e, junto com eles, os trajes, cabelos e passos de dança - costuravam as redes da diáspora, simultaneamente conectando e forjando uma comunidade negra transnacional. A dicotomia “nacional x estrangeiro”, por consequência, é incapaz de abarcar a noção de pertencimento operada pelos entusiastas do Black Rio.

Derivada desta dicotomia pairava a acusação de que o Black Rio fosse um movimento “alienado”, fomentado por interesses mercadológicos e fruto do imperialismo norte-americano. O samba, por outro lado, era visto como a manifestação “autêntica” do negro brasileiro. Esse argumento, que teve apelo especialmente entre a esquerda nacionalista, se desmonta quando pensamos a circulação do soul na chave diaspórica citada anteriormente. Mas essa visão foi compartilhada até mesmo por alguns intelectuais

e ativistas negros. Lélia Gonzalez, que aliava seu engajamento no movimento negro a uma base teórica marxista, externou sua desconfiança em relação à disseminação do soul entre a juventude negra carioca (Alberto 2009, 27). Poucos anos depois, ao escrever um balanço da história da luta antirracista no Brasil, ela reviu sua posição e ressaltou a importância dos bailes black para o movimento negro que se reorganizava na década de 1970:

Interessante notar que o “soul” foi um dos berços do movimento negro no Rio, uma vez que a moçada que ia aos bailes não era apenas constituída de trabalhadores, mas de estudantes secundários e universitários também. O fato é que a negrada jovem da Zona Norte e da Zona Sul começou a se cruzar nesses bailes, que reuniam milhares de pessoas, todos negros. O fenômeno também se estenderia para São Paulo; e se a gente (...) lê a entrevista da negadinha (18 a 20 anos), a gente vê uma coisa, e isto é essencial, ela não é alienada: todos afirmam, porque o vivenciam no seu cotidiano, a existência do racismo e suas práticas. Vale notar que a reação do “grande público”, em face do soul, foi de surpresa e temor (mas a polícia sempre esteve lá para garantir a “ordem”); enquanto isso, a intelectualidade progressista acusava-o de alienação, dizendo que crioulo tinha mais é que dançar samba... (Gonzalez 1982, 33)

Outra reflexão potente sobre a diáspora e o movimento negro no Brasil é o documentário *Orí*, dirigido por Raquel Gerber e lançado em 1989, que tem como fio condutor a vida e a obra da intelectual negra Beatriz Nascimento. O roteiro, escrito e narrado por Nascimento, conecta as religiões afro-brasileiras, o samba e o soul pela corporeidade: “é preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível. Porque o rosto de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos.” (Nascimento 1989). Tanto Nascimento quanto Gonzalez ressaltam a experiência de ser negro em um continente marcado pela escravidão como um elo que ultrapassa fronteiras nacionais e inspira outros conceitos de pertencimento e coletividade, fora dos limites do Estado-nação.

Dez anos depois da marcha contra a guitarra elétrica, as críticas que colocavam em cheque a “autenticidade” dos bailes não eram igualmente ácidas em relação ao rock, como bem apontou Dom Filó em entrevista concedida à revista *Veja* em novembro de 1976:

Por que se aceita com toda a naturalidade que a juventude da zona sul se vista de jeans, dance o rock, frequente discoteca e cultue Mick Jagger, enquanto o negro da zona norte não pode se vestir colorido, dançar o soul e cultuar James Brown? [...] Por que o negro da zona norte deve aceitar que o branco da zona sul (ou da zona norte) venha lhe dizer o que é autêntico e próprio ao negro brasileiro? Afinal, nós que somos negros brasileiros nunca nos interessamos em fixar o que é autêntico e próprio ao branco brasileiro. (Veja 1976 *apud* Alberto 2009, 78)

Os críticos que acusavam o Black Rio de inautenticidade mobilizavam um imaginário acerca dos limites do Estado-nação que reservava aos negros um papel de sujeição. Implícito neste argumento estava a ideia de que os negros brasileiros seriam incapazes de compreender o mundo que os cerca e seriam produto - e não agentes - de uma economia política da música. As acusações de inautenticidade, especialmente o contraponto com o samba, tem como pano de fundo uma política temporal em torno da raça, da qual trataremos à frente. Desejo, agora, desenvolver com mais profundidade alguns aspectos do que chamei na introdução de “economia política da música”. Em primeiro lugar, irei apresentar o que está sendo compreendido como “economia” aqui; em seguida, abordarei o papel da música, não apenas como resultado de processos sociais, mas como *agente*, que participa e ao mesmo tempo transforma relações sociais; por fim, como as duas dimensões precedentes se conectam ao soul e, mais especificamente, ao Black Rio.

O registro fonográfico alterou significativamente a forma como nos relacionamos com o som. Em *Capturing Sound*, Mark Katz propõe que uma das transformações oriundas deste processo foi a “tangibilidade” (Katz 2010, 12). A música sofre uma espécie de condensação em matéria que lhe imprime novas características e potencialidades, alterando suas formas de circulação, produção e consumo. A tangibilidade dota a matéria sonora de uma capacidade sem precedentes para circular, conectando musicalidades do mundo inteiro. Outra dimensão deste processo é que a música gravada adquire contornos de mercadoria. Seus diferentes modos de produção, circulação e consumo interagem numa economia que influi sobre os modos de concepção e fruição da arte.

Para auxiliar na compreensão desta dinâmica recorro às reflexões de Chris Gregori em seu trabalho *Gifts and Commodities*, no qual o autor propõe uma revisão das abordagens canônicas sobre trocas de mercadorias e de dádivas. Embora a obra de Gregori tenha sido criticada por reificar uma oposição acentuada entre estas duas categorias (Appadurai 1986), destaco dois pontos de seu quadro analítico:

- (1) Produção, consumo, distribuição e circulação de coisas e pessoas são elementos de uma totalidade, não esferas autônomas; (2) nem a forma como coisas são produzidas, nem a forma como coisas circulam são necessariamente “esferas predominantes” porque a questão de predominância é mais empírica que conceitual; (Gregory, 1982 [tradução minha])

Mesmo quando as músicas são mercantilizadas, a circulação de pessoas é parte integrante da economia musical. Sugiro que atentarmos para essa característica traz à tona o poder da música de carregar e mobilizar afinidades, temporalidades e territórios, gênero, raça e classe, se envolvendo em relações de troca que não são pautadas apenas por orientações

mercadológicas. Isso não significa deixar de lado o modo como produção e circulação articuladas em um sistema capitalista influenciam a prática artística.

Compreender as ambiguidades desta dinâmica nos auxilia a entender melhor como o Black Rio e o mundo funk carioca participam do complexo cultural do Atlântico Negro:

A aridez desses três termos cruciais – produção, circulação e consumo – leva a que se dê pouca atenção aos processos nacionais-externos neles envolvidos aos quais tais negociações se referem. Cada um deles, de maneira contrastante, abriga uma política da raça e do poder que é difícil abarcar, para não falar em apreciar integralmente, por meio das categorias por vezes cruas que a economia política e a crítica cultural europeia articulam em suas tentativas de análise da etnia da cultura. O termo “consumo” possui associações particularmente problemáticas e precisa ser cuidadosamente analisado. Ele acentua a passividade de seus agentes e reduz o valor de sua criatividade, bem como do significado micropolítico de suas ações no entendimento das formas de antidisciplina e resistência conduzidas na vida cotidiana. (Gilroy 2012, 210)

Embora o foco desta seção seja especificamente o movimento Black Rio, as considerações acima são fundamentais para este trabalho como um todo. O que busco ressaltar aqui é a importância de compreendermos tanto a produção, circulação e consumo da música em contextos capitalistas, quanto o fato de que estas músicas, enquanto objetos de arte, mobilizam afetos, pertencimentos, etc. Por um lado, o Black Rio é fruto de um fluxo de informações/mercadorias que vem dos Estados Unidos para o Brasil e não o contrário. A intensidade deste fluxo - e o fato de que ele é em grande medida de mão única - é inegavelmente resultado de um sistema capitalista global que amplifica o poder de difusão dos países detentores das principais companhias da indústria fonográfica em um contexto globalizado. Por outro, atentar apenas para esta dimensão seria deixar de lado a complexidade envolvida na circulação e recepção destas mercadorias.

Em sua introdução ao livro *Audible Empire*, Ronald Radano e Tejumola Olaniyan propõem que a sonologia atente para o que eles chamam de “significação auditiva”, ou seja, “o poder e o efeito que a produção e recepção do som exercem nas ordens social e política” (Radano e Olaniyan 2016, 2 [tradução minha]). São os efeitos da recepção do soul nos bailes cariocas que viemos tateando ao longo desta seção. Recorro aqui à noção de *efeito* em vez de *significado* por uma razão. Se os críticos, agentes de repressão e defensores do Black Rio possuem visões tão diferentes em relação ao que foi este movimento musical, isso ocorre pelo fato de que não se trata um *discurso* ancorado na relação *significante/significado*. Acredito que a melhor forma de compreender o que foi o Black Rio é tratá-lo como um mundo da arte nos termos de Howard Becker, ou seja,

como uma rede de cooperação e *ação* coletiva (Becker 1982). Escolher determinados discos, reproduzi-los nos equipamentos apropriados para milhares de pessoas vestidas de determinado modo, dançando de uma forma específica, ostentando certo corte de cabelo são formas de ação.

Isto fica mais evidente a partir da obra de Alfred Gell e sua proposta de que as diferentes artes sejam concebidas como “componentes de um vasto e às vezes irreconhecível sistema técnico, essencial para a reprodução das sociedades humanas” (Gell 1999, 163 [tradução minha]). Este sistema, que o autor denomina “tecnologia do encantamento”, seria fundamentado no “encanto da tecnologia”: o poder que processos técnicos têm de nos fazer ver “o mundo real numa forma encantada”. Na teoria da arte proposta por ele, o objeto seria o índice material que permite ao espectador realizar uma série de inferências acerca das intenções e capacidades de quem o criou. Gell chama estas inferências, operadas pelo espectador diante de um objeto de arte, de “abdução da agência”. Os objetos de arte são produzidos pelo artista em um determinado contexto social, ou “vizinhança de relações”, e ao inserir-se em contextos outros, ele atua como índice da agência do artista que o criou sendo “visto como um produto ou instrumento da ação social” (Gell 1998, 15 [tradução minha]). O seu enquadramento teórico nos permite compreender estes objetos como mediadores da ação social, transitando por uma “área cinzenta” onde diferentes inferências acerca da causalidade ou intencionalidade são possíveis.

Este breve resumo da teoria de Gell nos ajuda a compreender as nuances implicadas na recepção da música soul pela juventude negra no Rio de Janeiro na década de 1970. Mais especificamente, suas considerações permitem que vejamos a música não apenas como um mero “produto” de relações sociais, mas como objetos de arte capazes de agência¹². É possível agora levar a sério a preocupação de um leitor que, assustado com a proporção dos bailes black, mandou uma carta ao *Jornal do Brasil* na qual bradava: “é preciso que o Governo acabe com esses movimentos surgidos *em função do soul*.” (Jornal do Brasil 1977 *apud* Pedretti 2018, 60 [grifo meu]). A ideia de que *o soul* exercia alguma espécie de influência na sociedade brasileira estava implícita na maioria dos comentários feitos à época. Como já foi trabalhado ao longo desta seção, o soul não era apenas produto da indústria cultural cooptando as massas cariocas, era simultaneamente

¹² Com isso me aproximo também de Tia DeNora quando a autora critica o estado atual das análises musicais, que tendem a ver a música como mero produto de relações sociais, ou seja, a se preocupar mais com “o que causa a música” e menos com “o que a música causa” (DeNora 2003, 3)

um índice das lutas anti-racistas, ideais do orgulho negro e uma noção de pertencimento que desafiava os limites dos Estados-nações modernos.

Mas havia outro poder incomparável nestas músicas que embalavam milhares de dançarinos negros pelos bailes cariocas: o de instigar os corpos ao movimento. E poucos dominavam esta arte como James Brown, ídolo maior dos *blacks* cariocas. Um exemplo clássico é a música *Funky Drummer*, lançada por ele em 1970. Em determinado momento da canção todos os instrumentos se retraem para que a levada sincopada do baterista Clyde Stubblefield se sobressaia. No fim daquela década, estes compassos viriam a ser mixados à exaustão por diversos artistas do hip-hop, ávidos por encontrar um bom *break*, como são conhecidos estes fragmentos dançantes de puro ritmo presentes em tantas canções não só do funk e soul afro-americanos, mas também em outros gêneros musicais. Como descreve o musicólogo Mark Katz, o poder do break “só é elevado pelo contraste com seu entorno. Ele desnuda um curto trecho de puro ritmo enquanto o cantor e outros instrumentistas se retiram abruptamente e o efeito, seja quando se ouve pela primeira ou quinquagésima vez, é eletrizante” (Katz 2010, 14 [tradução minha]). Sem o poder destes artefatos sonoros de mobilizar os corpos, sem esse material dançante, o Black Rio não existiria enquanto um movimento de tamanhas proporções. E esse poder seria explorado ao máximo nos bailes cariocas da década seguinte.

1980 - Baile Funk

A dissertação de Hermano Vianna, defendida em 1987, foi o primeiro trabalho sobre o funk carioca nas Ciências Sociais. Intitulada originalmente *O Baile Funk Carioca: festa e estilos de vida metropolitanos*, a dissertação teria seu título alterado para publicação em livro no ano seguinte, passando a se chamar *O Mundo Funk Carioca*, mais próximo assim do conceito de “mundos da arte” cunhado por Becker. O fato de que Vianna tenha considerado “baile funk” e “mundo funk” expressões intercambiáveis diz muito sobre a relevância destas festas para a compreensão do gênero como um todo. Assim ele descreve sua primeira visita a um baile funk no clube Sindicato dos Fumageiros, localizado no bairro da Tijuca:

O baile era muito “exótico”. Fui revistado ao passar pela roleta que dava acesso ao ginásio de esporte, onde estava armado o imenso equipamento de som. Num palco improvisado ficavam dois toca-discos e alguns microfones. No comando da festa se revezavam discotecários dos quais eu nunca tinha tido notícia. No campo de futebol de salão, convertido em pista de dança, grupos de

dezenas de pessoas repetiam os mesmos passos, a mesma coreografia. Nos momentos mais animados todos os dançarinos entoavam refrões (sic) pornográficos. Não tinha sentido dançar da maneira que eu estava acostumado nas festas da Zona Sul. Tentei aprender os passos mais simples e desisti. Não consegui me divertir muito, era apenas um espectador. A música que os discotecários estavam tocando era um funk mais antigo, que não me cativava tanto. Saí do baile um pouco frustrado, mas com o sentimento de missão cumprida. (Vianna 1987, 11)

A descrição de Vianna transmite um sentimento de ineditismo ao deparar-se pela primeira vez com uma festa como aquela, ainda na primeira metade da década de 1980. O “imenso equipamento de som” e o palco “com dois toca-discos e alguns microfones” poderiam facilmente descrever os bailes soul na década de 1970. Dez anos separavam o auge do movimento Black Rio e a festa descrita por ele, e mudanças profundas ocorreram nesse período.

Os bailes soul sofreram uma conturbada transição principalmente por três motivos¹³. O artigo de Frias atraiu uma atenção indesejada de críticos e agentes de repressão da ditadura. A isso somou-se a polêmica em torno de uma oposição ao samba. Por fim, o fator que Dom Filó descreveu como o “golpe de misericórdia”: a ascensão da discothèque (Essinger 2005, 42). “Negros ou não, para os DJs brasileiros dos anos setenta e oitenta, a disco era aquela coisa branca e sem graça que acabara com os bailes”, resumiu o musicólogo Carlos Palombini (2009, 46). A convicção de que a onda disco esvaziaria o conteúdo ideológico do movimento Black Rio levou Dom Filó a abandonar a Soul Grand Prix e romper com Nirto, seu primo e sócio na equipe de som, que era mais condescendente em relação aos novos tempos e à necessidade de fazer o “jogo comercial” (Essinger 2005, 44).

Se as transformações ocorridas naquele momento frustraram os mais fiéis ao funk e soul, como Dom Filó, elas não significaram o fim dos bailes ou das equipes de som, pelo contrário. Enquanto na reportagem de Frias sobre o Black Rio a autora estimava que havia cerca de trezentas equipes de som naquele momento, os dados levantados por Vianna dez anos depois computavam em torno de setecentos bailes ocorrendo todos os fins de semana no Rio de Janeiro e região metropolitana: “fazendo as contas por baixo é possível afirmar que um milhão de jovens frequentam estes bailes todos os sábados e domingos” (1987, 6). Se no primeiro baile que frequentou o autor lamenta que só se ouvia um “funk mais antigo” que não o cativava, é porque sua expectativa era escutar as músicas

¹³ Embora explicações para o declínio dos bailes soul estejam presentes nos trabalhos de Vianna (1987) e Essinger (2005) me apoio aqui na sistematização elaborada por Palombini (2009, 47)

que vinham tomando conta dos bailes em meados da década de 1980: o hip-hop e suas variações, que iria se consolidar como o gênero musical hegemônico nos bailes cariocas a partir de 1985. A transição que vai do funk e do soul à consolidação do hip-hop nos bailes será desenvolvida no próximo capítulo, dedicado aos DJs. Por ora, cabe registrar que após a onda *discothèque* os bailes foram dominados por uma “variedade mais lenta do *rythm’n’blues*, localmente conhecida como *charme*, antes da adoção definitiva do hip-hop” (Palombini 2009, 48).

Enquanto as equipes de som davam seus primeiros passos no Rio de Janeiro no início da década de 1970, outro movimento musical com influência dos *sound systems* jamaicanos surgia no Bronx, bairro de Nova Iorque. Em uma das regiões mais pobres da cidade, DJs como Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash lideraram uma das principais revoluções musicais do século XX. Buscando prolongar o break – o trecho de uma faixa em que os padrões rítmicos da percussão, baixo e guitarra são enfatizados em detrimento dos componentes melódicos –, estes DJs passaram a usar o toca-discos não apenas como forma de reproduzir a música, mas como um instrumento musical. Com dois toca-discos e um mixer, eles eram capazes de repetir o break indefinidamente, permitindo que os dançarinos lançassem seus passos e, mais tarde, que os MCs cantassem seus raps. Como já foi abordado na seção anterior, ao isolarem os breaks e repeti-los em loop, estes DJs potencializaram o caráter dançante dos gêneros musicais que os precederam. O sucesso de “Rapper’s Delight”, música lançada em 1979 pelo grupo Sugarhill Gang, projetou o hip-hop para o mundo e rapidamente o tornou um movimento musical de massas.

Poucas músicas tiveram influência tão grande nos bailes cariocas quanto “Planet Rock”, produzida por Afrika Bambaataa em parceria com Arthur Baker e lançada em 1982. Em grande medida, o ar futurista de “Planet Rock” vinha da linha de teclados que emulava “Trans-Europe Express” do grupo alemão Kraftwerk, mas o principal destaque era, sem dúvida, o beat grave e marcante produzido na icônica bateria TR-808 da Roland. Ao contrário dos produtos concorrentes à época, que ofereciam ritmos pré-gravados, a 808 permitia que o artista programasse o próprio beat. Por outro lado, enquanto a maioria das fabricantes procurava criar baterias eletrônicas que soassem o mais realista possível, a TR-808 ia no sentido oposto com uma sonoridade marcadamente eletrônica. O preço acessível e essa sonoridade – especialmente o grave incomparável – tornaram a 808 um fenômeno no cenário em expansão do hip-hop. Os bailes no Rio de Janeiro rapidamente

abraçaram as batidas eletrônicas, e o período em que essa nova sonoridade passou a predominar foi concomitante à mudança de nomenclatura. Quando Hermano Vianna foi a um baile pela primeira vez, pouco depois do lançamento de “Planet Rock”, essas festas já eram conhecidas como bailes funk. Na década de 1980, “funk” passou a ser um termo genérico usado para se referir a uma série de subgêneros do hip-hop que tinham as batidas eletrônicas como característica comum.

Mas o material sonoro que dominaria em peso os bailes funk no Rio de Janeiro viria de outra cena musical norte-americana. Em Los Angeles, no lado oposto do continente, coletivos de DJs como o L.A Dream Team, L.S.D e Uncle Jam’s Army - o mais famoso entre os três - dominavam a cena local no final dos anos 1970, agitando festas que chegavam a reunir dez mil pessoas. O pioneirismo de Bambaataa ecoou rapidamente na Costa Oeste dos Estados Unidos e, no fim de 1982, DJs como Andre Manuel, o “Unknown DJ”, e Greg Broussard, mais conhecido como Egyptian Lover, passaram a fazer seus próprios experimentos com a TR-808. Em fevereiro de 2019, tive a oportunidade de entrevistá-lo em um café em Los Angeles. Na ocasião, Egyptian Lover falou sobre a diferença entre a cena de sua cidade natal e a dos pioneiros em Nova Iorque:

A cena de Los Angeles era mais para festas, então nós fazíamos beats para as pessoas dançarem, as letras eram mais voltadas para festas, era isso que eu estava escrevendo. E quando eu comecei a fazer minhas músicas muitas pessoas tentaram me copiar fazendo músicas para festas também. E a Costa Leste era mais sobre o que estava rolando nas ruas, sacou, eles eram mais uma coisa lírica, e a minha pegada era mais musical (Egyptian Lover, Los Angeles, 2019 [tradução minha])

Os beats eletrônicos e o estilo de canto melódico criado por estes DJs já em 1983 eram tão característicos que deram um novo rótulo ao hip-hop da região, batizado de *electro-funk*. Os ecos de “Planet Rock” também chegaram à Flórida. Em 1984 o DJ e produtor Tony Butler, ou Pretty Tony, lançou faixas como “It’s Automatic” e “Don’t Stop the Rock”, que também recorreram à TR-808 para obter um resultado altamente dançante, com vocais robóticos e muitos teclados. Seu trabalho abriu as portas para o *miami-bass*, que viria a explorar ainda mais as frequências graves e a sexualidade em suas músicas (Essinger 2005, 66-67).

O primeiro LP do grupo 2 Live Crew foi lançado em 1986 e já trazia como características as linhas de baixo marcantes e o polêmico sexismo que o tornou rapidamente um ícone do miami-bass. A presença deste subgênero do hip-hop era tão marcante nos bailes cariocas que virou lugar comum associar os bailes da década de 1980 ao miami-bass, ofuscando a relevância de outros subgêneros do hip-hop. Se o apelo à

sexualidade feito por grupos como o 2 Live Crew foi tão bem recebido na cena do Rio de Janeiro, é porque já era comum entre o público parodiar as músicas e cantar em coro refrãos jocosos, geralmente com apelo sexual, desde a primeira metade da década de 1980, como registra Vianna no relato que abre esta seção. Estes refrãos eram conhecidos como “melôs” e falaremos mais sobre eles no terceiro capítulo, dedicado aos MCs. As danças também passaram a ser mais coletivas e sensuais que na década anterior:

uma dança que também está se tornando popular nos bailes cariocas é o “esfrega-esfrega”. Só as mulheres podem participar dessa dança: pernas entrelaçadas, seios colados, várias dançarinas amontoadas nas costas “esfregando” as nádegas, o ventre e muitas vezes simulando uma relação sexual. Essa dança só aumenta a carga erótica que perpassa todo o baile, do começo ao fim. (Vianna 1987, 96)

A adesão aos gêneros eletrônicos foi acompanhada também por uma mudança na indumentária. Entre os homens, predominavam as bermudas, as camisas estampadas em estilo “havaiano”, os tênis e os cordões de prata, misturando o estilo b-boy norte-americano com uma moda tropical “surfista”. Entre as mulheres as saias curtas e as calças jeans muito justas eram as mais usadas, com blusas que deixavam à mostra parte da barriga. Tanto homens quanto mulheres distanciavam-se da moda predominante na década anterior: “nada soul, nada afro, tudo bem distante das regras do orgulho negro” (Vianna, 62-63). O distanciamento das ideias de orgulho negro predominantes na década de 1970 é destacado diversas vezes por Vianna, que atribui essa mudança a um suposto desinteresse do movimento negro pelos bailes na década de 1980. Embora seja difícil de verificar a existência de tal “desinteresse”, é fato que os bailes funk marcam uma mudança quanto à verbalização ou afirmação explícita da temática racial. Vianna, no entanto, parece em muitos momentos subestimar os efeitos que um movimento musical daquelas proporções, composto majoritariamente por jovens negros, tinha na conformação do imaginário e práticas de racialização no Brasil. Tão logo o funk carioca tivesse uma “voz própria” com o lançamento dos primeiros discos em português, esses efeitos ficariam explícitos - como veremos na próxima seção.

Outra forma de abordar esta mudança na “autoafirmação” do orgulho negro é atentando para o modo como as inovações da música eletrônica reverberaram na conformação de identidades a partir daquele período: “nos anos 80, a emergente tecnologia digital de samplers¹⁴, sintetizadores e aplicativos de software começou a

¹⁴ Samplers são softwares ou hardwars capazes de armazenar fragmentos de áudio e manipulá-los digitalmente de diversas formas. Sampling é o ato de recortar e manipular digitalmente fontes sonoras diversas.

bagunçar a habilidade de atribuir identidade e, por consequência, racializar a música. Os processos familiares de reconhecimento racial se tornavam incertos” (Eshun 2003, 296). Colocado de outra forma, o que Ekow Eshun aponta é justamente como o modo de produção musical repercute na dinâmica de circulação de pessoas que aponte na seção anterior. Contudo, essa dinâmica não muda o fato de que os bailes funk desafiavam, pelas características próprias de sua organização, o imaginário de integração racial predominante no Brasil. Além disso, como veremos posteriormente, a digitalização da música não foi empecilho para que o funk carioca produzisse artefatos sonoros marcadamente diaspóricos, como iriam mostrar as mixagens com berimbau em meados da década de 1990 e, posteriormente, o tamborzão.

O nascimento daquele que é considerado o primeiro disco de funk se confunde com o trabalho de Hermano Vianna. Ao fim de sua pesquisa, ele presenteou com uma bateria eletrônica um de seus principais “informantes” no campo. Naquele momento, um item como esse dificilmente circularia entre os entusiastas do funk, especialmente pelo seu custo elevado. O presente serviu como incentivo para que o DJ Marlboro lançasse, em 1989, o primeiro disco de funk em português. O nome do LP, *Funk Brasil*, ia direto ao ponto e trazia artistas ligados aos bailes black - como Ademir Lemos - e outros MCs de certa forma “inventados” por ele. Conhecedor dos bailes cariocas, nos quais se apresentava há anos, Marlboro soube captar o que os funkeiros desejavam escutar.

Um exemplo é a “Melô da mulher feia”. Mesmo sem entender inglês, o público dos bailes costumava cantar em coro uma versão em português da letra de “Do Wah Diddy”, do 2 Live Crew¹⁵, uma paródia que captava muito bem o conteúdo controverso da canção. “Mulher feia chupa pau e dá o cu”, como era cantada pelos funkeiros nas pistas de dança, virou “mulher feia cheira mal como urubu” nas mãos de Marlboro (Essinger 2005, 85). A alteração, ainda que ofensiva, era sem dúvida mais radiofônica. Mas apesar do pioneirismo, Marlboro não era o único a investir na “nacionalização” do funk. Em 1989, poucos meses depois do lançamento do *Funk Brasil*, Angelo Antônio Rafael, o DJ Grandmaster Raphael, lançaria o disco *Super Quente*, que continha três músicas em português. Também influenciado pelo miami-bass, as canções cantadas e produzidas por ele eram ainda mais conectadas ao que vinha fazendo sucesso nos bailes. Além de alguns versos de conteúdo sexual, Grandmaster Raphael soube acrescentar ao disco o germe de

¹⁵ A versão do grupo 2 Live Crew por sua vez era uma paródia derivada de *Do Wah Diddy Diddy*, lançada em 1963 pelo grupo norte-americano The Exciters e popularizada pelos britânicos do Manfred Mann.

um movimento que viria a fazer sucesso no fim da década de 1990, um estilo conhecido como *neurótico*. Grandmaster também foi o primeiro a incorporar os gritos de “galeras funk”, tema que iremos abordar na próxima próxima seção.

1990 - A ascensão do funk

O *Funk Brasil* e o *Super Quente* contribuíram para despertar muitos funkeiros que também eram artistas talentosos mas não tinham, até então, oportunidade de gravar suas músicas. O relativo sucesso alcançado por Marlboro e Grandmaster Raphael incentivou DJs, equipes de som e gravadoras da indústria fonográfica mainstream a produzirem seus próprios discos. Rapidamente, músicas do funk carioca tornaram-se conhecidas em todo o território nacional. Mas o crescente sucesso veio acompanhado de represálias: “junto com a expansão do funk cresce um racismo inconfessável, na forma de um preconceito musical. Se nos anos 1980 o funk era veiculado em cadernos de cultura e de comportamento dos jornais, nos anos 1990, este passará a ocupar, principalmente, os cadernos policiais” (Lopes 2010, 34).

Os “arrastões” nas praias da Zona Sul, região mais rica - e branca - da cidade, marcaram essa virada. No verão de 1992, uma multidão de jovens negros se encontrou na praia e deu início uma briga generalizada, para o desespero os banhistas. Aparentemente, aquele foi o encontro de duas galeras de Parada de Lucas e Vigário Geral, bairros localizados na Zona Norte do Rio de Janeiro e separados apenas por uma distância de dois quilômetros (Essinger 2005, 124). Essas galeras levaram para a praia uma rivalidade que normalmente ficava restrita aos bailes funk. Desde a década de 1980, com maior intensidade nos anos 1990, jovens funkeiros formavam galeras com base em seus laços de vizinhança e se enfrentavam nos bailes. Conhecidos como “bailes de corredor” ou “lado A, lado B”, a violência fazia parte da diversão, em um jogo de territorialidades e disputas que colocava em oposição bairros e favelas distintos. Estes confrontos eram mediados por seguranças, donos de equipe e DJs, que podiam encerrar o baile caso uma briga começasse ou, como era comum, mediar os conflitos para evitar que ferimentos graves ocorressem. Ao longo da década de 1990, como observou Fátima Cecchetto,

existiam ao menos três tipos de bailes nos subúrbios e favelas cariocas: os bailes normais; os bailes de corredor; e os bailes “de comunidade¹⁶”:

Entre o baile “normal” e o “de corredor”, a diferença reside na articulação entre o binômio espaço e tempo para o confronto. No primeiro, ele é controlado e limitado mais severamente pelos organizadores (donos das equipes) e produtores (DJs) dos bailes; no segundo, como assinalou um DJ, “a briga é organizada”, isto é, o baile é dividido em territórios para que as galeras se confrontem abertamente. Nos dois bailes existem também as áreas consideradas neutras (acessos, bares, etc.). Diferentemente das modalidades anteriores, no baile “de comunidade” esses confrontos simplesmente não existem. (Cecchetto 1997, 97)

Os DJs mediavam a paz e a briga por meio das músicas. Transitando entre o charme - variação mais lenta do *rythm’n’blues* citada anteriormente - e as músicas mais agitadas, eles eram capazes de começar ou terminar um confronto entre as galeras. As “montagens”, mixagens virtuosísticas de músicas com mais batimentos por minuto, também eram conhecidas como “pancadões”, expressão que fala simultaneamente da batida de uma música e do ato de bater nos oponentes. Nos bailes “normais”, as montagens geralmente eram deixadas para o final da festa. Esse momento de agitação no baile era conhecido entre as galeras como os “quinze minutos de alegria”, por instigar os rivais ao enfrentamento (Cecchetto 1997).

Mal o funk nascia enquanto gênero musical “nacional” e já os veículos de comunicação passavam a associá-lo ao tráfico de drogas e à violência urbana (Herschman 1997). Essa juventude é descrita como “classe perigosa” que tinha no funk seu “grito de guerra incivilizado” contra os “civilizados valores dominantes” (Facina 2010). O estigma que conectava o funk à criminalidade foi reiterado ao longo da década de 1990 por políticas estatais e pela grande mídia, construindo não apenas a imagem de um inimigo - jovem, negro e morador de favela -, mas sua respectiva trilha sonora. Meses antes dos arrastões, a polícia já havia proibido que a equipe de som Furacão 2000 realizasse um baile no clube Associação Atlética Vicente de Carvalho. Como forma de protesto Rômulo Costa, dono da equipe, organizou um baile no meio da rua. No mesmo mês, as equipes Espião, JB, Curtisom, Kiko’s, Toque Disco e Equipe Show também protestaram contra a interdição de seus bailes (Essinger 2005, 123).

¹⁶ O termo “comunidade” foi bastante usado ao longo do século XX para se referir às favelas, geralmente como um eufemismo. O termo “favela” passou a predominar especialmente a partir dos anos 2000. Dessa forma, “baile de comunidade” e “baile de favela” serão tratados como sinônimos ao longo deste trabalho. Mais informações sobre o debate em torno desta terminologia podem ser encontradas no texto *Favela é comunidade?* de Patrícia Birman (2008)

A fim de canalizar a rivalidade entre as galeras, donos de equipe recriaram os “festivais de galera”, que promoviam jogos lúdicos e premiavam as galeras que apresentassem os melhores passos de dança, a integrante mais bonita e, principalmente, o melhor “rap”. O MC - ou dupla de MCs - que melhor representasse sua galera tinha a música gravada pela equipe de som. Era um sistema perfeito para encontrar em meio aos funkeiros os artistas mais talentosos, já que as próprias galeras selecionavam, antes dos bailes, os MCs que iriam representá-las. O tema mais comum nestes raps era, inevitavelmente, o pedido de “paz” nos bailes. Surgem assim os raps “pede a paz”, que foram maioria entre os lançamentos na primeira metade da década de 1990. As letras, geralmente longas, homenageavam as galeras, os subúrbios e favelas do Rio de Janeiro, além dos clubes onde os bailes ocorriam. Canções hoje clássicas como “A Rocinha Pede a Paz” do MC Galo; “Rap do Borel”, dos MCs William e Duda; “Endereço dos Bailes”, de Júnior e Leonardo; “Rap do Salgueiro” de Claudinho e Buchecha; “Rap da Cidade de Deus” de Cidinho e Doca; “Rap do Pirão” do MC D’Eddy, são alguns exemplos de uma lista que poderia se estender por diversas páginas. Na maioria dos casos essas músicas eram cantadas em cima de bases eletrônicas retiradas de discos norte-americanos. Ao longo dos anos 1990, a base mais utilizada foi o *volt-mix* (Palombini 2016, 3). Esta base foi retirada de uma faixa instrumental do disco *8 Volt Mix*, do DJ Battery Brain, lançado pela gravadora independente Techno Hop.

O sucesso dessas músicas consolidou os MCs como parte fundamental do funk, uma vez que nos primeiros discos de Marlboro e Grandmaster Raphael essa função era um tanto “improvisada”. Elas também marcam uma nova etapa para as equipes de som, que, desde a década de 1970, tinham sua participação na indústria fonográfica restrita ao lançamento de coletâneas de músicas estrangeiras. Agora, as equipes puderam assumir a produção e lançamento de artistas que fariam sucesso em todo o país. A Furacão 2000, que ao longo da década de 1980 se consolidou como a principal equipe de som, tinha inclusive seu próprio programa de TV. Grandes gravadoras transnacionais como Sony, Warner e EMI embarcaram na “onda funk” e assinaram com alguns artistas, geralmente MCs revelados pelas equipes de som. Mas o fato de o funk ser um movimento de massas com um público cativo que os donos e DJs das equipes conheciam como ninguém possibilitou o surgimento de uma série de selos independentes os quais, muitas vezes, dispensavam a mediação destas gravadoras.

As galeras também fomentaram um outro estilo de funk que teria grande influência nos anos seguintes: os gritos de galera. Analisemos uma apresentação da dupla Cidinho e Doca em um programa de televisão da Furacão 2000, filmado provavelmente em meados de 1990 e disponível no canal da equipe no Youtube¹⁷. Enquanto os dois MCs pedem paz nos bailes com o seu “Rap da Cidade de Deus”, é possível ouvir que um grupo de jovens na plateia grita em coro. O áudio, abafado pela voz dos MCs, permite apenas que identifiquemos a frase “é o terror do lado B”. Estes coros se assemelham aos de torcidas organizadas de futebol e eram cantados pelas galeras nos bailes de corredor para intimidar seus oponentes e inflamar o grupo. O estilo é bastante característico. São frases curtas entoadas coletivamente, sem qualquer preocupação melódica, que exaltavam a força de uma galera específica. Ao longo da década de 1990 proliferaram gravações, geralmente de baixa qualidade, de coros como estes. Qualquer galera podia levantar algum dinheiro e pagar um DJ para mixar o canto do grupo com batidas eletrônicas. Eventualmente, eles podiam convencer um DJ a tocá-la no baile. Estas gravações ficaram conhecidas como “montagens de galeras” e seus efeitos serão abordados com mais atenção terceiro capítulo.

As montagens de galera só eram possíveis porque o aparato necessário para produzir uma música - mixers, discos, caixas de som, microfones, etc - tornava-se mais acessível para o público funkeiro. À medida que era mais barato comprar estes equipamentos surgiam mais DJs entre as camadas pobres do Rio de Janeiro. Chegamos, assim, ao terceiro tipo de baile citado por Cecchetto, sobre o qual nada foi dito até o momento: os bailes de favela. Desde os anos 1980, era comum que pequenos bailes ocorressem nas favelas cariocas, animados por equipes de som cuja qualidade era geralmente inferior a das equipes que se apresentavam nos bailes de clubes. Neste mesmo período, a inserção da cocaína no mercado local de drogas ilícitas aumentou o acúmulo de capital e o poder das facções que dominavam a venda destas drogas nas favelas. Ao fim da década de 1990 os bailes de favela cresceram em proporção e influência. Esse crescimento, somado à contínua perseguição policial aos bailes de clube, fez com que na virada do milênio os bailes de favela se tornassem o principal ambiente de produção e divulgação do funk.

¹⁷ É possível acessar o vídeo por esse link <https://www.youtube.com/watch?v=f5flnVLHJds>

2000 - Os bailes de favela

Os anos 1990 foi uma década de grande expansão do funk carioca. As equipes revelavam artistas e músicas que rapidamente se tornavam sucesso. Nesse mesmo período na Cidade de Deus, favela localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, um jovem chamado Eduardo da Silva inventava mais uma de suas gambiarras: desmontava toca-discos e alto-falantes achados na rua para melhorar seu próprio equipamento de som. Ele ainda era um adolescente de 16 anos quando espalhou caixas de som por diversos pontos da favela. Junto de um amigo, discotecava as músicas copiadas em fita cassete dos programas da Furacão 2000 e Cashbox, criando uma espécie de rádio comunitária. Com o tempo, ele se tornou DJ de uma rádio localizada no Gardênia Azul, favela vizinha à CDD. Na rádio, ele pôde melhorar suas habilidades treinando em equipamento profissional. Um pouco mais tarde, em 1998, Eduardo comprou o equipamento precário de uma equipe de som que costumava agitar os bailes nas escolas de samba da favela, mas estava desativada há alguns anos. Foi na quadra do Coroadó, uma das escolas de samba da Cidade de Deus, que o DJ Duda fez seu nome e contribuiu para que o funk tomasse novos rumos¹⁸.

Diferente do que ocorria nos bailes de clube, brigas entre galeras não eram permitidas nos bailes de favela. O motivo é que os líderes de facções como o Comando Vermelho (CV) e o Terceiro Comando Puro (TCP) evitavam atrair atenção indesejada para os territórios que comandavam (Cecchetto 1997). Os bailes de favela eram, assim, o lugar perfeito para quem gostava apenas de dançar e curtir boa música, longe da “emoção” dos bailes de corredor. Desde 1995 já era noticiado pela imprensa carioca que os bailes de favela vinham atraindo jovens brancos de classe média, especialmente em favelas da Zona Sul como Chapéu Mangueira e Rocinha (Essinger 2005: 133). Em 1999, ano em que a maioria dos bailes de clube foram proibidos, Duda teve a ideia de juntar a tranquilidade dos bailes de favela com a agitação dos festivais de galera, tão queridos pelos funkeiros. Em seus bailes no Coroadó, galeras de diferentes localidades da Cidade de Deus disputavam gincanas que premiavam a galera que arrecadasse mais alimentos para uma creche, ou apresentassem melhor fantasia, para citar alguns exemplos. Assim como nos festivais organizados pelas grandes equipes de som, a etapa da melhor música era a mais aguardada. Por ocorrer dentro da Cidade de Deus apenas com os moradores da favela, as brigas eram inexistentes.

¹⁸ Essa história foi narrada pelo próprio DJ Duda em uma entrevista concedida a mim em julho de 2018.

Quando os MCs subiam ao palco para representar suas galeras, Duda gravava as apresentações. Nestas produções ele passou a usar uma base até então pouco conhecida, criada em 1998 pelo DJ Luciano Oliveira: o *tamborzão*. Em 1999 outro DJ da Zona Oeste, conhecido como Cabide, usaria o *tamborzão* em um disco da equipe A Gota, para a qual Duda trabalhava esporadicamente. E foi assim que o jovem DJ teve acesso ao sample do *tamborzão*. Os bailes organizados por Duda no Coroadó lançaram artistas como Bonde do Tigrão, Bonde do Vinho, Deize Tigrone e Tati Quebra-Barraco. Rapidamente estes artistas viraram sucesso absoluto nos bailes de favela do Rio de Janeiro. Na primeira metade dos anos 2000 os MCs da Cidade de Deus estiveram entre os mais tocados em todo o país. Além do *tamborzão*, que se tornou a principal base do funk daí em diante, suas letras tinham um teor sexual, geralmente eufemizado por jogos de palavras, mas em alguns casos bastante explícitos. Embora fossem minoria nos palcos até então, as mulheres assumiram grande protagonismo nesta nova fase do funk. Como abordamos em outro momento, este protagonismo “deu novo ímpeto à cena funk e trouxe esta temática ao centro da indústria. Suas vozes alcançaram audiências além das fronteiras do estado do Rio de Janeiro e as mandaram para todo o país e além. A indústria funkeira foi reconfigurada e o tema do sexo de certo modo tornou-se uma das mais lucrativas fontes de renda para empresários e artistas”. (Facina et al 2019, 5). Mais tarde, esse subgênero ficaria conhecido como *putaria*, um dos mais duradouros e lucrativos do funk¹⁹.

Duda não era o único. Assim como ele, DJs de diversas favelas cariocas comandavam bailes que se tornariam referência na história do funk. Nas décadas de 1980 e 1990, as grandes equipes de som como a Furacão 2000 se apresentavam em favelas quando contratadas para duelar com equipes locais. Frequentemente, a galera que vencesse um festival ganhava como prêmio uma apresentação da Furacão 2000 em sua favela ou em seu bairro. A partir dos anos 2000, estas equipes estreitaram ainda mais os laços com as favelas cariocas, mas apenas como contratadas, ou seja, elas não mais organizavam os bailes como nas décadas anteriores. Os MCs revelados nos bailes de favela viam equipes como a Pipo's, Furacão 2000 e Cashbox como a grande oportunidade de realizar o sonho de alcançar maiores audiências e sucesso financeiro. Na prática,

¹⁹ O uso do termo *putaria*, contudo, não era explicitamente assumido pelas funkeiras: “these women’s narratives testified to their desire to take their distances vis-à-vis pornography, which they saw as dirty, unsuitable, immoral (Garcia 2005). She names other women’s styles and her “sensual funk” and explicitly rejects the idea of harlotry or pornography” (Facina et al 2019: 5).

contudo, estes jovens artistas eram frequentemente obrigados a assinar contratos abusivos e eram explorados por estas gravadoras.

Os bailes de favela também diferiam dos bailes em clubes pela sua forma de organização. Enquanto alguns deles, como os organizados por Duda na Cidade de Deus, cobravam um pequeno valor pela entrada, outros ocorriam em locais abertos, sem a cobrança de ingresso. Isso significou uma mudança importante na economia do funk. Alguns desses bailes gratuitos eram financiados, em parte, pelos líderes das facções que comandavam o comércio de drogas ilícitas nas favelas. Mas isso não era uma regra. Na maioria dos casos o financiamento vinha dos trabalhadores que vendiam bebidas nestas festas. Cada um deles contribuía com um valor pré-estabelecido que permitia a contratação de equipes de som, DJs e MCs. De todo modo, é fato que por ocorrerem nas favelas, os organizadores dos bailes precisavam dialogar com o poderio local a fim de viabilizar a realização das festas, dinâmica que se mantém até os dias de hoje. O varejo de drogas ilícitas em favelas é a parte menos lucrativa de uma rede transnacional de tráfico de drogas. Apesar disso, as políticas de enfrentamento às drogas no Brasil focam principalmente na invasão de favelas, tratando seus moradores como “criminosos em potencial” e gerando uma série de violações de direitos humanos. Segundo dados do Departamento Penitenciário Nacional, em 2016, a população carcerária no Brasil já passava de 700 mil, a quarta maior do mundo. A maioria é composta por jovens negros, que também são as principais vítimas de arbitrariedades policiais e violações de direitos humanos. Este índice perturbador é resultado, principalmente, da política de guerra às drogas iniciada na década de 1990 e aprofundada nos anos seguintes. De 1990 a 2016 a população carcerária brasileira foi de 90 mil a 726 mil presos, um aumento de 700% (Depen 2016).

O primeiro aumento alarmante do encarceramento no Brasil ocorreu em 1990. Ao longo dessa década o número de encarcerados no país mais que dobrou. Foi diante deste cenário que surgiram os primeiros MCs de funk no Rio de Janeiro e era inevitável que abordassem este tema em suas músicas. Um dos exemplos mais famoso foi o *Rap das Armas* cantado pelos MCs Cidinho e Doca. No refrão, os MCs imitavam o som de armas e desafiavam a polícia a invadir uma favela. A primeira versão desta música é de 1994 e foi gravada ao vivo em um baile de favela. Músicas como esta circulavam em fitas cassetes entre a juventude favelada. Eram gravações de baixa qualidade, feitas ao vivo em bailes de favela. Em geral, estas músicas eram versões de outras já existentes, cujas

letras eram alteradas nos bailes de favela para fazer referências ao cotidiano dos moradores desses territórios, ainda hoje marcado pela convivência com as facções. Na década de 1990 este estilo de funk era conhecido como *neurótico*, termo muito usado nas favelas “para ressaltar uma dinâmica e ânimos exarcebados, tendo a sua expressão mimética correspondente ao ritmo da vida ‘real’ que localiza o lugar de onde se fala: a vida nas favelas e bairros da periferia da cidade” (Mattos 2006, 40). No fim dos anos 1990 surgiram diversos funks “neuróticos” em gravações de qualidade superior à média, feitas em estúdios. Alguns exemplos são *Cachorro*, de Mr. Catra e o *Rap do Comando Vermelho*, cantado pelo MC Mascote. A melhora na qualidade destas produções acompanha a consolidação das favelas como principais centros de produção e divulgação do funk.

Na virada dos anos 2000 músicas como essas tornaram-se cada vez mais populares. Em parte por ser perseguido pela polícia e criticado pela mídia, este subgênero do funk passou a ser conhecido como *proibidão*. Alguns de seus principais expoentes rechaçaram esta nomenclatura, argumentando que não cantavam funks proibidos, mas a “realidade da favela” (Palombini e Novaes 2019). O termo proibidão, contudo, é usado até hoje para se referir a este tipo de composição. Além das letras, os proibidões reelaboram musicalmente a paisagem sonora destes territórios, transformando o som das balas em matéria sonora de suas produções: “‘realidade da favela’, repetem DJs e MCs, o funk carioca de fato o é não apenas ao extrair seus elementos do próprio espaço sonoro, mas também ao organizá-los de modo a constituir um discurso *da* favela, *sobre* a favela e *para* a favela (Palombini et al 2014, 178). Mesmo que nunca tenham praticado qualquer tipo de crime, DJs e MCs retratam de forma contundente a dura realidade que os cerca, muitas vezes sem pretensões de imparcialidade. Os proibidões derivam, em certo sentido, da dinâmica territorial das galeras, eles “são herdeiros dos integrantes das galeras que se identificavam com o local de moradia; eles falam a partir de ‘sua comunidade’ como a área que deve ser ‘protegida’” (Mattos 2006, 38).

Um lugar em particular se destacou na segunda metade dos anos 2000 como principal reduto do funk proibidão. O baile da Chatuba, favela localizada no Complexo da Penha, era comandado pelo DJ Byano e projetou para o país inteiro MCs como Orelha, Max, Smith, entre outros. Sua importância era tão grande que lhe rendeu o epíteto de “Maracanã do funk”. Ao longo dos anos 2000, MCs ligados ao proibidão foram interpelados pela polícia diversas vezes, acusados de “associação ao tráfico”. Presos

muitas vezes sem provas, estes artistas sofrem um processo mais amplo vivido pela juventude favelada ao serem tratados, por suas origens raciais e de classe, como “cidadãos de segunda classe” que integram o lado inimigo na “guerra às drogas”. Como observou Márcia Leite:

Representar o conflito social nas grandes cidades como uma guerra implica acionar um repertório simbólico em que lados/grupos em confronto são inimigos e o extermínio, no limite, é uma das estratégias para a vitória, pois com facilidade é admitido que situações excepcionais – de guerra – exigem medidas também excepcionais e estranhas à normalidade institucional e democrática. (Leite 2012, 379)

Foi a partir da “gramática da guerra” que as Unidades de Polícia Pacificadora foram criadas. Já falamos sobre as UPPs na introdução deste capítulo, mas cabe aqui registrar que uma de suas ações mais emblemáticas foi a invasão dos complexos da Penha e do Alemão, em novembro de 2010. As imagens das Forças Armadas e das Polícias Federal, Civil e Militar subindo as favelas foram celebradas em rede nacional por governantes e veículos da mídia corporativa. A esta invasão, seguiu-se um episódio que anunciava o tipo de arbitrariedades que estavam por vir: “Nem o chefe do varejo de substâncias ilícitas na Vila Cruzeiro, Fabiano Atanazio da Silva, nem o do Complexo do Alemão, Luciano Martiniano da Silva, foram capturados, mas (...) os MCs Frank, Max, Tikão, Dido e Smith - tiveram ordem de prisão decretada e foram presos ou se entregaram em meados de dezembro. (Palombini et al 2014, 174). A prisão foi considerada ilegal pelo Supremo Tribunal de Justiça e os MCs foram liberados cerca de dez dias depois. A implementação das UPPs em cerca de trinta e sete favelas do Rio de Janeiro e a proibição dos bailes funk nestas localidades impactou significativamente o mundo funk, alterando toda a rede de produção e consumo deste gênero musical. É sobre estes impactos que nos debruçaremos agora.

2010 - A geração do 150bpm

De 2008, quando a primeira UPP foi implementada, a 2016, ano dos jogos Olímpicos no Rio de Janeiro, muita coisa mudou no cenário nacional de funk. Como venho argumentando ao longo deste capítulo, os bailes sempre foram a instituição central do mundo funk carioca. A existência destas festas precede inclusive os primeiros funks cantados em português. Mas a proibição dos principais bailes diminuiu drasticamente a capacidade dos DJs e MCs de projetarem suas músicas para fora das favelas. Neste

período poucos funks lançados nos bailes de favelas do Rio de Janeiro alcançaram sucesso nacional. Além das UPPs outro fenômeno contribuiu para o declínio do funk carioca neste período. Em 2011, um jovem diretor chamado Konrad Dantas oriundo da Baixada Santista - região do estado de São Paulo -, criou a Kondzilla, um canal no *Youtube* que produz videocliques para artistas de funk. Rapidamente, esta empresa se tornou o principal meio de divulgação do funk, desenvolvendo uma estética baseada em cliques norte-americanos de *gangsta rap*. A Kondzilla foi responsável também por dar mais visibilidade às produções paulistas, que ganharam a cena nacional e paulatinamente tiraram do Rio de Janeiro a hegemonia sobre a produção de funk no país. Em 2012 seu canal no *Youtube* já possuía cerca de 22 milhões de inscritos e era considerado o maior canal da América Latina. Hoje este número já ultrapassa 51 milhões²⁰, o que coloca a produtora como um dos maiores canais de música do mundo. A nível de comparação, o canal de funk do Rio de Janeiro mais popular no Youtube possui atualmente 2.7 milhões de inscritos²¹. As produções da Kondzilla possuem uma estética característica baseada em carros de luxo, maços de dinheiro e mansões, o que rendeu a seus primeiros vídeos o rótulo de *funk ostentação*. Estes elementos já estavam lyricamente presentes no proibidão carioca, cujos artistas serviram de inspiração para os MCs da Baixada Santista. Ainda assim, a produtora é cuidadosa em não publicar nenhuma referência explícita ao mundo do crime (Facina et al 2019, 7). “Evitar o explícito”, aliás, é uma das principais marcas da Kondzilla não só em relação ao mundo do crime como também à sexualidade. Diferente do que ocorre no funk carioca, as letras das músicas em geral não utilizam palavras de “baixo calão”, mesmo quando o conteúdo das músicas é marcadamente erótico.

Em continuidade com essa “limpeza moral”, as produções musicais divulgadas pela Kondzilla são marcadas por arranjos e equalização mais palatáveis às rádios e redes de televisão. DJs e MCs, tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo, frequentemente atribuem tais propriedades sonoras ao maior “profissionalismo” dos produtores paulistas. Esta característica pode ser percebida no crescente uso de harmonias nas músicas, em contraste com o funk carioca. Como observamos em outra ocasião, “as melodias do funk carioca podem sugerir harmonizações mas, antes dos anos 2010, a maioria delas tanto dispensava acordes ou sucessões interpoladas de acordes quanto evitava a sobreposição com a linha vocal” (Palombini et al 2018, 235). Desde a década de 1990 o uso de

²⁰ Esta era a quantidade de inscritos em agosto de 2019.

²¹ Me refiro aqui ao canal no Youtube do jovem DJ Fp do Trem Bala. Os números também são de agosto de 2019.

harmonizações no funk carioca era marca de artistas ligados ao “funk melody”, um subgênero que se aproxima da música “pop” e historicamente associado a grandes gravadoras (Idem 2018, 14). Harmonizar uma música também foi um recurso usado para transitar entre subgêneros. Canções identificadas inicialmente como proibidões, podem ser tratadas pelo rótulo mais “respeitável” de funk “consciente” quando harmonizadas. A relação entre o sistema tonal europeu e territórios colonizados diz muito sobre as mediações entre “sujeira” e “limpeza” - e diferentes níveis de mercantilização - que o uso de harmonias opera no funk. Ao refletir sobre o modo como o sistema tonal foi uma força colonizadora na África, Kofi Agawu observa que

as práticas coletivas associadas à recepção africana dos louvores protestantes serviram tanto aos colonizadores (a sociedade descobridora) quanto colonizados (a sociedade descoberta). Para o colonizador elas eram uma forma de exercer poder e controle sobre as populações nativas fazendo-as falar uma língua tonal que elas não tinham chance de dominar (...) Para o colonizado, por outro lado, cantar os louvores era um passaporte para uma vida nova e melhor; era uma forma de “falar” uma nova língua introduzida, ainda por cima, pelos europeus autointitulados iluminados; prometia acesso a certos apetrechos valiosos da modernidade e, eventualmente, um lugar no paraíso” (Agawu 2016, 337-338 [tradução minha])

Mesmo considerando que no Brasil diversas manifestações da cultura popular negra utilizam o sistema tonal e exploram a harmonização, não é de se estranhar que a habilidade para “manejar” este conhecimento seja capaz de exercer mediações tanto numa dimensão “moral” quanto econômica. Abordaremos esse debate com mais detalhes no quarto capítulo.

Mas voltemos ao Rio de Janeiro. Em 2014, quando comecei minha pesquisa sobre o funk carioca, os bailes eram um artigo em extinção nas favelas. Festas ocorriam, em pequenas proporções, quando autorizadas pelos comandos locais das UPPs, mas a falta de periodicidade e o tamanho reduzido impedia que estes pequenos bailes tivessem a mesma força de antes. No início da pesquisa de campo que culminou em minha dissertação de mestrado (Novaes 2016), eu temia que o tema da pesquisa fosse um artigo em extinção. Afinal, se os bailes em geral sofriam com a interdição imposta pelas UPPs, tocar proibidões era expressamente vetado nas raras vezes que ocorriam. A internet foi um reduto fundamental para os DJs e MCs do Rio de Janeiro nesse período. As produções cariocas eram divulgadas principalmente em pequenos canais no Youtube, muitas vezes geridos por fãs que não eram necessariamente DJs ou MCs. A popularização do computador nas favelas - principalmente através das lan-houses -, possibilitou o surgimento de uma profusão de DJs que, utilizando programas de edição de áudio e vídeo,

passaram a produzir uma infinidade de músicas e divulgá-las na internet não só pelo Youtube, mas também por sites como o Soundcloud. Alguns destes canais tomaram proporções relativamente grandes e seus donos ficaram conhecidos inicialmente como “DJs de Internet”. Foram eles que mais rapidamente abraçaram a novidade do 150 BPM, divulgando as primeiras produções de DJs como Rennan e Polyvox.

Em 2016, com o fim dos jogos Olímpicos, as UPPs perderam força nas favelas onde atuavam, o que possibilitou a volta de diversos bailes. Um exemplo é o baile da Gaiola e o show do DJ Rennan que abre este capítulo. O baile leva este nome porque teve origem como uma festa relativamente pequena em torno de um bar cercado por grades. O enfraquecimento gradual das UPPs coincidiu com o crescimento deste baile que, diferente da Chatuba na primeira década dos anos 2000, não ocorria no alto da favela, mas ao pé do morro. Isso não quer dizer que há um corte total entre estes dois bailes que marcaram a história do Complexo da Penha: a equipe de número 5, na figura 2, era comandada pelo DJ Byano, expoente do baile da Chatuba anos antes. A partir de 2017 outros bailes se destacaram em favelas como Mangueira, Complexo do Lins, Vidigal, Jacaré, Borel, Rocinha e Cidade de Deus. Este novo impulso trouxe a produção musical carioca de volta ao cenário local com músicas como “Tá na Gaiola” e “Evoluiu”, ambas do MC Kevin o Chris; “Não encosta no meu baseado” da MC Ludmilla; e “Cai de Boca” da MC Rebecca.

O retorno dos bailes, novamente, não foi encarado de forma pacífica pelas autoridades. Em 2019, o baile da Gaiola foi encerrado e DJ Rennan preso pela segunda vez em abril daquele ano. Os procuradores que o acusaram em 2016 recorreram da sentença que o liberava por falta de provas. O principal argumento da acusação era o de que o jovem DJ trabalharia como “olheiro”²² do tráfico, acusação que o advogado de defesa definiu como “tão estapafúrdia que beira a inocência, eis que tal função demandaria descrição. Os bailes de Rennan atraem mais de 25.000 pessoas, sendo a ele absolutamente impossível passar despercebido onde quer que seja”²³. A prisão mobilizou artistas, entidades de defesa dos direitos humanos e juristas, que ressaltam o racismo que fundamenta a decisão judicial. Em julho do mesmo ano outros DJs ligados ao 150bpm

²² Os “olheiros” são geralmente jovens moradores de favela que avisam os traficantes locais onde a polícia se encontra. Além de exigir descrição, esta atividade é a mais mal-remunerada de toda a cadeia do crime. O cachê de um único show realizado por Rennan da Penha é cerca de vinte vezes maior que o salário mensal de um “olheiro”.

²³ Esta entrevista foi concedida ao portal Nexo e pode ser acessada pelo link: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/03/26/A-pris%C3%A3o-do-DJ-Rennan-da-Penha.-E-a-rea%C3%A7%C3%A3o-no-meio-do-funk>

como Polyvox e Iasmin Turbininha foram intimados a depor, um novo capítulo de uma longa história de criminalização da cultura popular negra. Há uma curiosa diferença, contudo, entre estes episódios recentes de perseguição ao funk e os anteriores. Desta vez os DJs foram o principal alvo. É sobre esta categoria de artistas e como eles tomaram tamanha centralidade no mundo funk que iremos falar agora.

DJ

Eu dei pro DJ
E ele me deixou tarada
Eu vou dar de novo
Só porque eu sou safada

O DJ não para
O DJ não para
Eu vou dar de novo
Só porque eu sou safada

(Jaula das Gostosudas - Vai DJ, não para)

Ao me mudar para a Cidade de Deus em dezembro de 2016 alimentava a esperança de acompanhar o cotidiano de artistas que ajudaram a escrever a história do funk. Inicialmente, nada saiu como planejado. Embora já apresentasse sinais de desgaste, a UPP local — instaurada em fevereiro de 2009 — ainda restringia a ocorrência de atividades culturais, especialmente bailes funk. Além disso, os artistas com os quais eu tinha mais afinidade, como os MCs da dupla Cidinho e Doca, estavam atribulados com uma agenda de shows fora do Rio de Janeiro, e nossos encontros eram esparsos. A solução foi buscar outros caminhos para me integrar ao cotidiano da comunidade. Em março de 2017 passei a trabalhar como professor voluntário de violão no Centro de Referência da Juventude, e como professor de sociologia e filosofia em um pré-vestibular comunitário gerido por jovens universitários da Cidade de Deus. Embora ambas as atividades tenham me trazido amigos e uma rede de relações, nenhuma delas estava diretamente ligada ao mundo funk. Ao longo deste primeiro semestre os bailes que frequentei e as entrevistas que realizei ocorriam fora da Cidade de Deus, o que me levou a repensar, inclusive, a pertinência de permanecer na comunidade.

Junto aos ventos de inverno vieram os ares da mudança. Sob o pretexto das festividades juninas, vistas com mais condescendência pelo comando da UPP, uma série de festas passou a ocorrer na favela. Rapidamente, estas festas tornaram-se bailes funk enfeitados com bandeirolas de São João. De julho em diante, três bailes ocorriam semanalmente na Cidade de Deus, em diferentes pontos da favela. Às sextas era a vez do Coroadó, onde as equipes de som geralmente dividiam espaço com grupos de pagode, que se apresentavam semanalmente. Aos sábados, o baile era instaurado na região conhecida como Karatê, que fica mais distante do “asfalto” e é palco constante de

conflitos entre a polícia e os bandidos da comunidade. Mas o principal baile acontecia aos domingos e atraía funkeiros não só da Cidade de Deus, como de diversos pontos do Rio de Janeiro: a Via Show da 13. Em média cinco mil pessoas frequentavam, semanalmente, este baile que ocorria em uma região da favela conhecida como 13. Seu nome faz referência à Via Show, que foi considerada uma das maiores casas de show da América Latina e consolidou-se como importante reduto funkeiro na primeira década dos anos 2000. Estes bailes permitiram que a CDD se estabelecesse como um palco importante no período em que lá morei, o que trouxe ainda mais visibilidade para os DJs da região.

Essa cena cultural movimentada era uma boa oportunidade para que eu me aproximasse dos DJs locais. Mas essa tarefa não era fácil. Apesar do respiro trazido pelos bailes, os moradores da Cidade de Deus sofriam com conflitos recorrentes que renderam à favela a terceira posição entre as áreas do Rio de Janeiro com maior número de tiroteios naquele ano²⁴. Nos primeiros lugares, com uma pequena margem de diferença, estavam os Complexos do Alemão e da Penha, ambos com um índice populacional consideravelmente maior²⁵. A Cidade de Deus é um dos últimos redutos do Comando Vermelho nas proximidades da Barra da Tijuca, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. A maioria das favelas na região é dominada por milicianos, que constantemente tentam invadir o território. A isso, somavam-se as operações recorrentes do batalhão de polícia de Jacarepaguá, da própria UPP e das Forças Armadas. Não era de se estranhar que certa tensão pairasse entre os moradores. Por serem vítimas de perseguições e represálias cotidianas por parte dos policiais, os DJs que eu abordava nos bailes se recusavam a dar entrevistas ou a compartilhar comigo seus telefones.

A saída para tal impasse surgiu em uma favela geograficamente distante da CDD: a Vila Cruzeiro, no Complexo da Penha. Em visita ao estúdio de Copinho, MC respeitado no mundo funk que se tornou um amigo pessoal, compartilhei a frustração por não conseguir me aproximar dos artistas na própria favela onde morava. Alguns breves toques no celular bastaram para que ele me introduzisse a dois DJs da Cidade de Deus: Xande e Bel. Ambos são de uma geração um pouco posterior à era de ouro do funk na CDD, liderada pelo DJ Duda na virada do milênio. Eles iniciaram suas carreiras na mesma época

²⁴<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/08/08/do-alemao-a-copacabana-ranking-mapeia-bairros-com-maior-numero-de-tiroteios-no-rio.htm>

²⁵ De acordo com o censo de 2010, o Complexo do Alemão contava com uma população recenseada em 69 mil habitantes e o Complexo da Penha com cerca de 48 mil. Segundo os dados do mesmo censo, a Cidade de Deus tem pouco mais de 38 mil habitantes.

— por volta de 2006 — e se ajudaram mutuamente ao longo de toda trajetória. Xande é propriamente um DJ de bailes, ou seja, produz sets²⁶ de músicas para apresentar em diversos tipos de festas. Embora não seja tão famoso quanto Rennan da Penha, Xande é um dos principais DJs do Baile da Gaiola. Bel, por outro lado, se dividia entre tocar em turnês com artistas – entre eles Valesca Popozuda, Cidinho e Doca, Tati Quebra-Barraco e Havaianos – e gerenciar seu próprio estúdio de produção musical. Enquanto entrevistava os dois, mencionei o fato de morar na Cidade de Deus e atuar como professor de violão na localidade. Animado, Bel perguntou quanto eu cobraria para lhe dar aulas particulares. Na hora, em tom de brincadeira, disse que faria isso de graça, mas que estava interessado em aprender mais sobre o trabalho de DJ. Poucos dias se passaram até que eu recebesse a primeira mensagem: “E aí Dennis DJ²⁷, quando começamos nossas aulas?”

Eu não fazia ideia de tudo o que estava por vir quando cheguei pela primeira vez ao pequeno cômodo de dois metros quadrados da Malibu Produções, nome da produtora que Bel administra. O lugar era simples. Um computador de mesa com a CPU aberta para melhorar a ventilação; uma placa de som externa M-AUDIO Fast Track Pro; uma caixa amplificada de doze polegadas; e um teclado MIDI Waldman. Quando um MC precisava gravar algo ao microfone, o ar-condicionado, conhecido como “helicóptero”, precisava ser desligado. Embora fosse um estúdio modesto, era raro frequentar algum baile no Rio de Janeiro e não ouvir ao menos uma música que tivesse passado pela Malibu. O estúdio ficava localizado em um andar levantado sobre a casa da mãe de Bel, na rua Edgar Werneck, próximo ao viaduto da Linha Amarela, que conecta a Baixada de Jacarepaguá, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, à ilha do Fundão.

A ideia inicial das aulas de violão foi rapidamente deixada de lado. Por ser de uso raro no funk carioca, o violão não seria útil a Bel, que planejava inserir harmonias em suas produções. Embora eu tenha pouca habilidade com o teclado, decidimos seguir nossas aulas utilizando-o. A princípio nos reuníamos uma vez por semana. Geralmente, passadas duas horas de aula sobre teoria musical, Bel começava a me apresentar o universo dos DJs: uma profusão de programas de produção, *plug-ins* e centenas de pastas organizadas por ano ou por artistas, para citar algumas das tantas categorias. São milhares de arquivos de áudio de origens e épocas diversas, que apenas um exímio conhecedor do

²⁶ Set é o conjunto de músicas apresentadas pelo DJ em seus shows.

²⁷ Dennis DJ é um dos artistas mais famosos no funk atual. Há cerca de seis anos, conseguiu fazer uma transição bem sucedida para um pop-funk de grande sucesso e “passabilidade” nas rádios. Brincadeiras com a semelhança entre nossos nomes me acompanham invariavelmente.

acervo pode manejar com a destreza exigida pela dinâmica de produção musical. À medida que me desvencilhava de atividades como as aulas de pré-vestibular e violão, que se encerraram em outubro e novembro respectivamente, crescia minha dedicação ao estúdio. A partir de dezembro de 2017 foram poucos os dias em que eu não estive lá.

Detalhes como as especificidades da produção musical e o cotidiano do trabalho em estúdio serão abordados posteriormente. Neste capítulo, iremos inevitavelmente transitar entre a produção musical nos estúdios e as apresentações de DJs nos bailes. Uma reflexão atenta sobre as técnicas dos DJs e suas transformações ao longo do tempo exige que transitemos por épocas e lugares distintos, mas com frequência retornaremos à Malibu Produções e aos DJs da Cidade de Deus. O foco nestes artistas, seus dilemas, trajetórias e estratégias, fornece um ponto de vista privilegiado sobre como estas técnicas se atualizam no cotidiano e quais seus efeitos no mundo funk. Vale destacar que o encontro com Bel, Xande e a Malibu Produções ocorreu justamente no contexto de retomada do funk carioca representado pelo movimento do 150 BPM, e a concomitante hegemonia da Kondzilla no cenário nacional.

Alguns meses haviam se passado desde que me aproximei de Bel e da rotina na Malibu produções quando resolvi frequentar pela primeira vez o baile do Karatê. Como a maioria dos bailes importantes em outras favelas do Rio de Janeiro ocorria aos sábados, eu costumava reservar esse dia da semana para percorrer bailes fora da CDD e evitar uma “saturação”, já que minha presença no Coroado e na Via Show da 13 era frequente. Naquele dia eu recebi a visita de um amigo e avaliamos que a melhor opção seria curtir um baile perto de casa que nos permitisse retornar cedo, algo difícil quando se frequenta locais distantes. Avisei a ele que aquele não era o melhor baile da Cidade de Deus, já que o mais famoso ocorria aos domingos. Mas além disso, eu tinha dúvidas se haveria ou não algum clima para festa naquele sábado.

A semana havia sido particularmente dura para os moradores da Cidade de Deus. Visando, supostamente, à redução dos conflitos, o governo do estado do Rio de Janeiro demandou o apoio das Forças Armadas na comunidade²⁸. Na terça-feira um tanque de guerra se instalou na rua onde eu morava. As explosões de granadas, mesmo quando distantes da minha casa, faziam tremer os móveis. A todo o momento me perguntava como estariam as pessoas mais próximas da linha de frente daquela batalha. Crianças e

²⁸ Operações das Forças Armadas na Cidade de Deus já eram recorrentes em 2017, antes que a intervenção militar fosse decretada em 2018.

adultos eram revistados indiscriminadamente ao saírem para o trabalho ou para a escola ao longo de toda a semana. Quando os tanques, caminhões e soldados mascarados portando fuzis deixaram a favela na sexta-feira, todos trocavam olhares aliviados. Como a flor de Drummond a germinar no asfalto²⁹, haveria baile no sábado.

Os horrores daquela semana ainda me rondavam quando chegamos ao Karatê, às margens do valão. A lua cheia e o clima agradável da primavera contrastavam com o cheiro de esgoto que emana do que deveria ser um córrego canalizado. Embora não se aproxime das cinco mil pessoas que costumam lotar a Via Show da 13, a disposição das barracas no baile do Karatê forma um corredor relativamente estreito e não muito longo que aproxima os frequentadores e faz o baile parecer mais cheio. Já de chegada encontrei os rostos conhecidos de alguns jovens alunos de violão e amigos professores do pré-vestibular. Bailes como os do Karatê diferem de outros como o da Gaiola. Seu tamanho reduzido e o fato de que os frequentadores são todos da própria comunidade fazem com que o clima seja o de uma festa entre conhecidos. Os flertes e o clima de erotismo são menos intensos e há mais espaço para os dançarinos, menos espremidos em meio à parte do público que se move de forma mais contida. Foi no baile do Karatê que vi, pela primeira vez, um grupo de homens e mulheres executarem passos complexos de dança ao som do 150 BPM – mais sobre isso à diante.

Na organização atual dos bailes de favela, o mais comum é que diversos DJs se apresentem na mesma noite. Munidos de seus notebooks, tablets e controladoras de áudio, eles fazem fila e aguardam ansiosos pela sua vez de brilhar, enquanto observam os colegas e comentam seus movimentos. Para que todos tenham tempo de subir ao palco, as apresentações atualmente duram entre cerca de trinta minutos e uma hora, raramente excedendo este tempo. Os primeiros DJs que acompanhamos naquela noite eram bons e suas apresentações me pareciam dentro da média em relação a outros DJs e outros bailes. Mas como julgar a habilidade de um DJ? Era essa a pergunta que eu fazia constantemente a Bel e a outros DJs que frequentavam a Malibu produções. As respostas iam muito além do “fazer o público dançar”. Afora elementos básicos como não apresentar produções mal-acabadas — voz e base desencontradas, por exemplo —, os DJs prezam também pela “criatividade”. E há muitas formas de ser criativo. Uma delas, é evitar o atalho mais fácil para empolgar o público: tocar as músicas mais conhecidas. Espera-se do DJ um

²⁹ Refiro-me aqui ao poema “A Flor e a Náusea”, lançado originalmente no livro *A Rosa do Povo* (Drummond 2012, 310).

equilíbrio entre dar ao público o que ele espera ouvir e, ao mesmo tempo, apresentar as novidades que podem vir a ser os próximos sucessos. A criatividade também se faz ouvir na produção de montagens que fujam do padrão e explorem o inesperado. São muitos detalhes que passam despercebidos ao público em geral, mas são bastante valorizados pelos DJs, mestres em julgar as habilidades dos colegas. A sutileza com que estes critérios se combinam tornava difícil para mim a tarefa de compreender como eles avaliam uns aos outros.

Já passava das três horas da manhã quando mais um jovem DJ subiu ao palco. A fumaça e a baixa iluminação permitiam que divisássemos apenas sua silhueta e o lugar do palco em que se localizava quando ele iniciou um dos sets mais instigantes que eu já havia escutado. Ao contrário das apresentações que o antecederam, quase não ouvimos as músicas repetidas por tantos DJs naquela noite. Suas montagens exploravam texturas “espaciais”, com sons que emulavam raios laser em filmes como *Star Wars*. O público correspondia com mais animação. Era impressionante como fragmentos de vozes dos MCs rapidamente se combinavam à base. Imiscuída à batida, uma voz cantava *karatê/karatê / ka-ra-tê*, que exercia simultaneamente o papel de ode ao “aqui e agora” da festa e de base rítmica a embalar o público. Como todos os presentes, eu também dançava — era impossível ficar parado. Apesar da animação, eu me esforçava para memorizar as músicas, observar as transições inventivas entre elas, as bases cujos timbres eu nunca tinha ouvido antes — ou ao menos nunca tinha escutado daquele modo. Quando seu show acabou tive a sensação de que, finalmente, podia reconhecer um DJ acima da média. Mas apesar dos carimbos que repetiam seu nome constantemente, o volume elevado do grave, que se sobrepunha aos médios e agudos, não permitiu que eu ou meu amigo compreendêssemos seu nome.

Ao chegar à Malibu na segunda-feira, dois dias após o show, o estúdio estava cheio. Ao menos cinco DJs visitavam Bel naquele dia, entre eles Xande. Quando ouviram a minha descrição do baile no sábado e meus elogios ao “DJ misterioso”, todos exclamaram ao mesmo tempo: “era o WC do Karatê”! “Só pode ser ele”, afirmou Bel, com o que todos concordaram. Eu ainda estava em dúvida, afinal, como eles poderiam aparentar tamanha certeza, já que ao menos cinco DJs se apresentaram naquela noite? Apesar de convictos, eles decidiram mandar uma mensagem para WC perguntando que horas ele se apresentara no sábado. “Um pouco depois das três”, disse ele. A identificação

certeira só foi possível porque todos os presentes naquele dia reconheciam as habilidades de seu colega e sua técnica acima da média.

Mas os elementos necessários para medir a maestria técnica de um DJ nem sempre foram os mesmos. Além disso, os critérios que os DJs levam em consideração ao avaliar seus colegas não são iguais aos que o público em geral observa. Isso ocorre porque há uma diferença entre o conhecimento dos DJs e do público. Em certo sentido, é justamente tal desequilíbrio acerca do conhecimento técnico que habilita o artista a encantar os ouvintes. É a partir dele que o artista pode operar a sua “tecnologia do encantamento”:

A relevância moral da obra de arte emerge da discrepância entre a consciência interna que o espectador tem de seus próprios poderes enquanto agente e a concepção que ele forma dos poderes que o artista possui. Ao reconstruir os processos que trouxeram a obra de arte à existência, ele é obrigado a lançar mão de uma agência criativa que transcende a sua própria e, pairando ao fundo, o poder da coletividade em meio à qual o artista exerceu sua maestria técnica. (Gell 1999, 172 [tradução minha])

Este capítulo irá traçar as mudanças em algumas destas técnicas ao longo do tempo e como elas se relacionam com os diferentes contextos históricos e sociais dos quais participam e nos quais intervêm. O nosso ponto de chegada, ao fim desta exposição, será compreender como os DJs do funk carioca alcançaram tal papel de proeminência no movimento recente do 150 BPM, a ponto de mobilizarem milhares de fãs. A fim de apresentar estas técnicas é preciso, contudo, explicar alguns termos usados nos parágrafos anteriores para descrever a apresentação do DJ WC.

Como seria impossível transportar os leitores para o baile ao qual me referi, sugiro a escuta dos três primeiros minutos de um set que ele disponibilizou em sua página na plataforma Soundcloud. Desde 2016 é comum que DJs do funk carioca divulguem na Internet apresentações assemelhadas aos bailes. Elas são gravadas ao vivo em pequenas festas para um público seletivo — na casa ou estúdio dos DJs e com a presença de amigos — e têm como intuito a circulação na Internet, mesmo que procurem emular a apresentação do DJ em um baile. Sob o título de “Set mixado WC do Karatê 001 edição baile do Karatê 2018 ((só ritmada))”³⁰, esta publicação foi produzida alguns meses depois do baile que descrevi anteriormente e é bastante representativa do que faz um DJ em uma apresentação ao vivo.

³⁰ Disponível no endereço <https://soundcloud.com/wcdokrt/set-mixado-wc-do-karate-001-edicao-baile-do-karate-2018-so-ritmada>

O *set* se inicia com a voz de um homem que diz “astro do momento é o DJ WC do Karatê. Já não sabe, chefe? É nós que sabe trabalhar, ô, filha da puta!” Esta frase, pronunciada em tom desafiador, é conhecida como *vinheta* ou *carimbo*, e cumpre o papel de apresentar o DJ, geralmente de forma descontraída. Ao fim da *vinheta*, o DJ introduz a *base*, também chamada de *beat*: uma batida em loop que dá sustentação rítmica à produção. A cada dois compassos, o “filha da puta” que encerra a primeira *vinheta* é repetido, assumindo agora o papel de *ponto*. Um dos elementos mais polissêmicos do léxico funk, o *ponto* já foi definido por nós em outro momento como “uma frase melódica ou rítmica curta e recorrente, à maneira de um *riff* vocal ou instrumental, que o DJ-produtor acrescenta à combinação da base” (Palombini et al 2018, 9). À entrada do *beat* sucedem-se outras cinco *vinhetas*, que encerram a introdução no minuto 1’23”, quando WC pega o microfone para anunciar o lançamento de seu primeiro “set-mixado”, agradecer seus amigos e declarar ao fim: “aumente o volume que a partir de agora é só áudio pornográfico, caralho!” Só então se inicia a primeira música do set, uma paródia feita pelo MC Roger a partir de “Anna Júlia”, lançada originalmente pelo grupo Los Hermanos:

Final de semana já tá aí
Na hora eu pensei:
Vou lançar um disfarçadin
E partir pra pista
Ver essas novinhas rebolar
E o WC tocar
Tudo certo que depois
Vou arrastar uma pra treta
Me afogar em buceta
Vai dar bom com certeza
Hoje tudo vai acabar

Em putaria
Em putaria
Em putaria
Em putaria
(MC Roger – “Hoje tudo vai acabar em putaria”)

Após a quarta repetição do verso “em putaria”, WC do Karatê recorre novamente ao microfone, dessa vez para dizer: “meu mano Roger, ‘tamo’ junto hein! Só fortalece!”

O agradecimento ao MC não é despropositado. Ao fazer uma referência explícita ao DJ WC, Roger produziu uma versão *carimbada* da música, o que fortalece a imagem do DJ como uma figura importante no mundo funk. Como veremos, esta estratégia tem um resultado ambivalente uma vez que os DJs tendem a divulgar músicas carimbadas — aumentando as chances de elas alcancem o sucesso — mas, por outro lado, contribui para que eles ganhem mais destaque que os MCs. A versão mais conhecida desta música foi lançada no Youtube pelo DJ Rennan da Penha em seu canal, onde consta a referência à Penha no lugar de “pista” e, é claro, ao próprio Rennan. Essa profusão de versões só é possível graças ao modo como os DJs montam seus sets. Além das bases e pontos eles recorrem a gravações onde constam apenas as vozes dos MCs, conhecidas no mundo funk como *acapelas*³¹. Os MCs gravam estas faixas em batidas por minuto padronizadas. Até 2016, a maioria delas era gravada em 130 BPM, mas atualmente elas são lançadas em 150 BPM. Desse modo, cada DJ pode criar sua própria versão de uma música. Na combinação criativa dos beats, pontos e acapelas reside o que hoje é o cerne da atividade dos DJs: a produção de uma *montagem*. No atual vocabulário do funk carioca, o termo *montagem* se confunde com *set* e, até mesmo, com *podcast*. Em termos genéricos esta expressão descreve o ato de reunir fragmentos musicais em camadas para criar uma “nova música”, ou um *set* de músicas.

Nas próximas seções iremos transitar pela história dos DJs do funk carioca e como eles exerceram sua arte em diferentes momentos. A categoria “DJ”, contudo, é usada para descrever tanto aqueles que se apresentam em bailes quanto os que se dedicam à produção musical em estúdio. O foco deste capítulo será a primeira categoria de DJs, existente antes mesmo dos primeiros funks produzidos em português. O cotidiano da produção em estúdio e a complexidade deste saber exige uma análise mais aprofundada que será feita em outro momento. A performance ao vivo e a produção musical em estúdio, contudo, não estão apartadas e por isso o trânsito entre elas será inevitavelmente tematizado aqui. Em certo sentido, a história do funk carioca é também a história de como ambas as práticas se aproximam ao longo do tempo, de modo que estabelecer uma fronteira entre elas torna-se uma tarefa cada vez mais difícil. Ao fim desta exposição seremos capazes de entender não só como as técnicas dos DJs se transformaram ao longo do tempo, mas

³¹ Os “acapelas” são áudios gravados pelos MCs apenas com suas vozes cantando uma determinada música. Entre os DJs e MCs esta expressão costuma ser escrita como uma só palavra, diferente da expressão em português “à capela”. Curiosamente essa grafia se aproxima mais da expressão original em italiano *Acapella*.

também como elas se conectam às mudanças nos aparatos necessários para a atividade destes artistas moldando o papel que os DJs ocuparam e ocupam no mundo funk.

Tempo, espaço e técnica no funk carioca

Termos como montagem, carimbo, base, acapela e ponto são parte integrante do léxico de DJs e MCs do funk carioca. Tratam-se de categorias surgidas ao longo da história do gênero musical para descrever técnicas de produção e circulação da música. O propósito deste capítulo será apresentar o que significam, as práticas que descrevem, suas transformações ao longo do tempo e como estas práticas estão relacionadas a objetos e aparatos técnicos essenciais para a atividade dos artistas e a recepção do público. Antes de nos embrenharmos pelas práticas dos DJs e MCs devemos primeiro qualificar em que sentido termos como “técnica” e “tempo” são usados aqui.

Uma definição clássica de “técnica” na antropologia foi sugerida por Marcel Mauss (2005, 407): “um ato tradicional eficaz”. A técnica no sentido maussiano confunde-se com o ato mágico-religioso e é neste ponto, fundamentalmente, que Alfred Gell se baseia para cunhar a noção já mencionada aqui da arte como uma “tecnologia do encantamento”. A definição de Mauss procura dar conta das práticas, dos modos de fazer, e como estes saberes são transmitidos por diferentes gerações e agrupamentos humanos. Seu ensaio sobre as técnicas do corpo chama a atenção para o fato de que elas nem sempre são mediadas por instrumentos. Este não é o caso, contudo, das técnicas analisadas aqui, uma vez que a atividade dos DJs é invariavelmente mediada por objetos como toca-discos, mixers, computadores, controladoras de áudio, caixas de som, etc. Por isso, recorro a uma noção de técnica que, em continuidade com a proposta por Mauss, abarca “humanos e não humanos (...), mediada ou não por objetos, orientada por algum tipo de finalidade, eficácia ou devir e que assume um caráter significativo para os modos de existência de seres e coisas envolvidos” (Sautchuk 2012, 11).

Ao considerar que as técnicas são mediadas por objetos, somos levados necessariamente a considerar a materialidade destes objetos e os efeitos que ela exerce sobre a atividade humana. Como aponta Lemmonier: “por suas próprias especificidades e, é claro, ao estarem ou não presentes em um dado ambiente, os materiais podem determinar parcialmente o comportamento de um povo” (Lemmonier 1992, 6). Isso não significa, contudo, incorrer no erro de considerar que as práticas sociais são determinadas

pelos sistemas técnicos. Os usos destes materiais e os artefatos produzidos nestes usos são fruto de escolhas tomadas em um determinado contexto cultural e conformam estes sistemas: “se tais escolhas, independente de qualquer necessidade, existem, é importante entender como elas são produzidas e em que medida estas escolhas influenciam as transformações de sistemas técnicos e sociedades” (Lemmonier 1992, 18). O que ocorre é uma relação onde os sistemas técnicos são, simultaneamente, fruto de um determinado contexto cultural e a base material na qual este contexto se apoia.

Um exemplo prático, mais próximo ao tema que nos interessa neste capítulo, foi dado por Mark Katz em seu estudo sobre as técnicas dos DJs de hip-hop. Quando Kool Herc e Afrika Bambaataa criaram as primeiras festas no Bronx, os sound systems – como as equipes de som no Rio de Janeiro – eram a principal atração. A potência das caixas de som e a escolha das melhores partes dos discos era o que caracterizava um bom DJ. Mas Herc e Bambaataa não eram tão cautelosos com a transição entre os discos, que era permeada por solavancos (Katz 2010, 52). Pouco tempo depois, Grandmaster Flash e Grand Wizzard Theodore aperfeiçoaram a técnica de mixagem utilizando dois discos iguais para isolar um mesmo break em loop e fizeram com que este movimento de repetição soasse imperceptível. O aperfeiçoamento desta técnica fez com que os DJs ganhassem mais destaque que a potência dos sound systems.

O surgimento do hip-hop tal como o conhecemos não seria possível sem esses equipamentos e a linhagem de objetos à qual eles se filiam, como os toca-discos, os discos de vinil, microfones e tudo o que é necessário para a produção e reprodução do som gravado. Mas a necessidade de aperfeiçoar as técnicas de mixagem dos discos surgiu no contexto das festas organizadas no Bronx e os aparelhos utilizados por Flash e Theodore não foram fabricados com o intuito de manipular os discos com as mãos. Os DJs contavam com os toca-discos disponíveis no mercado naquele momento, planejados apenas para a reprodução sonora. Por este motivo, eles precisavam recorrer a diversos artifícios para adequar aqueles objetos à sua necessidade. Katz descreve um dos expedientes usados no processo de aperfeiçoar a técnica de mixagem:

Para que o disco se mantivesse no lugar enquanto o prato girava, ele [Grandmaster Flash] precisava primeiro remover a fina esteira de borracha localizada sobre o prato. O propósito dessa esteira – presente em todos os toca-discos – é firmar o disco com segurança junto ao prato. Os DJs de hip-hop, contudo, substituíam a esteira de borracha com o que veio a ser conhecido como *splitmat*. Alguns DJs cortavam círculos de feltro, do plástico, das capas de papel que envolviam os discos, ou de qualquer coisa que tivessem à mão: “caixas de cereal, cortinas, qualquer coisa de onde você

podia recortar um disco”, como descreve GrandWizzard Theodore. (Katz 2010, 55-56 [tradução livre])

Outro problema eram as agulhas dos toca-discos. Se para o público em geral maior fidelidade de áudio era sinônimo de qualidade, para os DJs não era bem assim. Tal fidelidade só podia ser obtida com agulhas mais leves, o que significava agulhas que pulavam as faixas quando o DJ manipulava os discos. Esta contradição levou à uma procura por agulhas antigas, principalmente as fabricadas na década de 1950, de menor fidelidade sonora, mas com maior aderência aos vinis (Idem 2010, 128). Anos mais tarde, com o crescimento da demanda, empresas como a Shure resolveram relançar em 1990 alguns de seus modelos antigos como se fossem agulhas próprias para a discotecagem.

Exemplos como estes trazem à tona a improdutividade de separar o contexto cultural das propriedades físicas dos objetos. À medida que os DJs do Bronx exploravam as potencialidades dos equipamentos que tinham em mãos, surgiam demandas que pressionavam por transformações nestes equipamentos. Por existirem discos e toca-discos foi possível organizar as festas e selecionar os trechos mais dançantes das músicas; a procura por transições menos abruptas levou à necessidade de manipular os discos com as mãos enquanto estes eram reproduzidos; o toca-discos responde a este contato impondo suas limitações; o DJ se defronta com estas limitações e busca solucioná-las. É no processo de “fazimento” que tanto as técnicas quanto os materiais se conformam e se transformam. Parafraseando Tim Ingold, podemos dizer que “o mundo de nossa experiência está, na verdade, continuamente e infinitamente vindo a ser em torno de nós enquanto *tocamos* (...). A mente não está acima, nem os *objetos* abaixo”³² (Ingold 2001, 348 [tradução minha]).

Diversos autores têm se lançado em busca de aportes teórico-metodológicos mais adequados à compreensão das técnicas. Neste processo, questionam interpretações canônicas nas ciências sociais, marcadas muitas vezes por dicotomias como natureza/cultura, material/ideal e sujeito/objeto (Sautchuk 2012, 15). Alfred Gell, por exemplo, ressalta que no esforço de definir a sociologia enquanto campo fenomenológico autêntico, Durkheim recorre a um racionalismo de base kantiana:

³² No original: “The world of our experience is, indeed, continually and endlessly coming into being around us as we weave. If it has a surface, it is like the surface of the basket: it has no ‘inside’ or ‘outside’. Mind is not above, nor nature below; rather, if we ask where mind is, it is in the weave of the surface itself. And it is within this weave that our projects of making, whatever they may be, are formulated and come to fruition. Only if we are capable of weaving, only then can we make” (Ingold 2000, 348).

o racionalismo se opõe ao empirismo quando afirma que é a razão, e não a experiência, que dá a garantia da verdade e que as categorias não são alcançadas por indução, a partir da experiência, mas são formas de pensamento básicas sem as quais não nos seria possível sequer *ter* experiências (Gell 2014, 16-17).

Enquanto Kant considera a razão um aspecto da natureza, Durkheim a veria como derivada da sociedade. Para ambos os autores a razão antecede, enquadra ou permite as vivências empíricas. Gell advoga, em vez disso, uma chave analítica “ecológica”, que leve em conta as variações culturais sem incorrer em relativismos que ignorem experiências práticas dos indivíduos em sua relação com o meio (Idem 2014, 21). Tais observações são fundamentais para as técnicas que descreveremos aqui. Termos como montagem, base e ponto, elementos-chave da produção de um DJ no funk carioca, são escorregadias: justamente por fazerem referência a técnicas e não a categorias “puras”, seus significados se embaralham com frequência.

O estabelecimento do social enquanto entidade autônoma que existe fora do mundo material também é criticado por Bruno Latour, para quem o problema começa “quando ‘social’ passa a significar um tipo de material, como se o adjetivo pudesse ser grosseiramente comparável a outros termos como ‘lígneo’, ‘metálico’, ‘biológico’, ‘econômico’, ‘mental’, ‘organizacional’, ou ‘linguístico’.” (Latour 2005, 1 [tradução livre]). Por meio de sua teoria do ator-rede ele procura trazer à tona o modo como humanos e não humanos interagem em uma espécie de ação coletiva e, neste processo, propõe a revisão de pressupostos predominantes nas ciências sociais acerca da agência e intencionalidade:

Se a ação é limitada a priori ao que é ‘intencional’, ‘significativo’ na ação humana, é difícil ver como um martelo, uma cesta, um gato, uma caneca, uma lista podem agir. Eles podem existir no domínio das relações ‘causais’ ‘materiais’, mas não no domínio ‘simbólico’ ‘reflexivo’ das relações sociais. Por outro lado, se nos prendermos à nossa decisão de partir das controvérsias sobre atores e agências, então *tudo aquilo* que modifica um estado de coisas ao fazer alguma diferença é um ator – ou, caso ainda não exerça um papel, um actante. Dessa forma, as perguntas a se fazer sobre qualquer agente são, simplesmente, as seguintes: ele faz alguma diferença no curso da ação de algum outro agente ou não? Existe alguma prova que nos permita identificar essa diferença? (2005, 71 [tradução minha])

Não se trata, segundo o autor, de reivindicar algum tipo de simetria entre humanos e não-humanos, mas sim de compreender que esta ação coletiva é composta por forças entrelaçadas justamente por serem diferentes (2005, 75). Ao apresentar perspectivas variadas acerca do estatuto das coisas e das técnicas nas ciências sociais busco ressaltar que a criação e performance musicais são processos híbridos formados pela interação

entre humanos e não-humanos. Nesta interação, a prática do artista é permeada por objetos que possibilitam, restringem, direcionam, autorizam – e assim por diante – a ação humana.

É possível resumir em quatro etapas meu argumento até aqui: (1) na produção de uma música, o artista utiliza diferentes técnicas e modos de fazer aprendidos no contexto em que ele está inserido; (2) em seu domínio sobre estas técnicas reside o que Alfred Gell chama de “tecnologia do encantamento”, garantindo a eficácia de sua ação sobre o público; (3) o fazer do artista é mediado por outros objetos os quais, necessariamente, devem ser levados em conta como atores importantes no exercício deste fazer; (4) os objetos de arte são também objetos técnicos, uma vez que condensam estes modos de fazer e, conseqüentemente, os contextos nos quais foram produzidos. Conceber as obras de arte enquanto integrantes de um sistema técnico implica dizer que elas “vêm em famílias, linhagens, tribos, populações inteiras, igual às pessoas. Elas têm relações umas com as outras e com as pessoas que as criam e as circulam como objetos individuais. (...) Cada obra de arte é a projeção de certos princípios estilísticos que formam unidades maiores.” (Gell 1998, 153-154). Mas onde o tempo entra nesta equação? Para responder esta pergunta faço aqui uma breve digressão.

Os sábados e domingos eram meus dias favoritos na Cidade de Deus. No meio da semana a favela já se encontrava vazia a partir das oito horas da manhã, voltava a se movimentar entre as seis e as oito da noite, para então se resguardar em silêncio. Aos finais de semana tudo muda. As manhãs costumam ser anunciadas pelos aparelhos de som em volume elevado, o burburinho nas ruas e as crianças brincando. Não quero sugerir que essa dinâmica, fruto da divisão do trabalho que serve de esteio às grandes cidades, seja exclusiva da Cidade de Deus ou das favelas cariocas. Mas as casas de portas abertas, as cadeiras nas calçadas, as crianças e adultos soltando pipas nas lajes e a profusão de churrasqueiras que reúnem amigos e vizinhos são típicas dos subúrbios e favelas. Nestes dias, caminhar pela rua é transitar por um vasto repertório musical que vai da música gospel ao funk, do samba ao rock, do pagode ao forró. Não se caminha em silêncio. Na verdade, é raro percorrer algum trajeto em que se ouça apenas uma música. A onipresença do som é comparável apenas à do ar que o propaga. Apesar da variedade, alguns gêneros musicais prevalecem na paisagem sonora, a saber, o samba, o pagode, o funk carioca e os gêneros norte-americanos que deram origem a este, como o *hip-hop*, o *miami bass*, o *Latin freestyle* e o *electro-funk*.

Este trânsito pelo espaço sonorizado comunica e intervém numa trajetória musical pelo espaço-tempo. Recorrerei aqui a um exemplo “inventado”, por não fazer referência a um evento específico, mas que tenta dar conta de uma situação típica não só da Cidade de Deus, mas de diversas favelas e subúrbios cariocas. Um homem de meia idade insere uma moeda na jukebox do bar e escolhe a música de sua preferência. Em questão de segundos “Spring Love”, de Stevie B, soa em volume elevado nas caixas de som potentes. Na praça onde se encontra o bar, crianças brincam e alguns jovens conversam sentados nos bancos de concreto. Aquela música remete a uma Cidade de Deus de trinta anos atrás. Remete também à juventude daquele homem, que possivelmente aguardava ansioso pelo baile em que ouviria Stevie B. Não pretendo imaginar o que se passa em sua mente enquanto ouve a música que escolheu. Me refiro a um mapa temporal ancorado nas práticas e eventos “reais” ocorridos no passado, ou seja, ao fato de que existiam milhares de bailes no Rio de Janeiro, frequentados principalmente pela juventude suburbana e favelada – negra, em sua maioria -, e este senhor era jovem no período. Sendo assim, sua escolha está conectada a um dado “campo de possibilidades”, noção proposta por Gilberto Velho para tratar “do que é dado como as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura” (Velho: 2003, p. 28).

Dizer que “Spring Love” esteve ligada a uma série de eventos ocorridos no passado não significa dizer que ela esteja no passado. Na situação descrita acima, ela informa eventos ocorridos anteriormente, mas participa também do “agora”, se insere no campo de possibilidades das crianças e adolescentes que se divertem na praça:

O fato de uma coisa poder significar os eventos associados com sua própria criação não significa que a própria coisa tem atributos temporais: só podemos dizer que os eventos em que ela participou têm esses atributos. As coisas não têm datas, mas passam por estágios em suas carreiras como coisas, sendo novas, velhas, etc. (Gell: 2014, p.154).

Ao constatar que as coisas - neste caso, as músicas – não possuem atributos temporais “em si”, é possível conceber que estes atributos são dados pela sua “carreira-de-coisa”, ou seja, uma trajetória no espaço-tempo que só adquire sentido temporal na relação com a série de eventos na qual ela se insere (Idem: 2014, p.155). Os timbres dos teclados e a bateria eletrônica de “Spring Love” podem ter sido, no final dos anos 1980, sinônimo de inovação ou “modernidade”. Se hoje esses mesmos elementos são vistos como índice de um “passado” é porque as mudanças nas técnicas de produção ao longo do tempo marcaram dessa forma sua trajetória. Para Milton Santos, a conexão entre tempo

e espaço seria dada pela técnica, uma vez que toda a criação de objetos é fruto das condições sociais e técnicas de um dado momento histórico:

A *técnica* entra aqui como um traço de união, historicamente e epistemologicamente. As técnicas, de um lado, dão-nos a possibilidade de empirização do tempo e, de outro lado, a possibilidade de uma qualificação precisa da materialidade sobre a qual as sociedades humanas trabalham. Então, essa empirização pode ser a base de uma sistematização, solidária com as características de cada época. Ao longo da história, as técnicas dão-se como sistemas, diferentemente caracterizadas. (Idem: 2002, p. 54).

Descrevo o evento imaginário da praça onde soa a canção de Stevie B porque nos bailes de favela contemporâneos seria praticamente impossível ouvir uma música como esta. Não significa, por outro lado, que ela deixe de integrar o campo de possibilidades dos artistas envolvidos no mundo funk, mesmo que jovens. O cotidiano destes artistas, o fato de compartilharem um repertório comum enquanto moradores de subúrbios e favelas cariocas, é essencial para o modo como se deram as transformações no mundo funk ao longo do tempo. Para que haja conflitos geracionais é necessário que essas gerações estejam relacionadas. É nestes espaços de interação que são compartilhadas experiências, códigos e sociabilidades, mas também é neles que as diferenças se fazem ver e são confrontadas: “é o lugar que atribui às técnicas o princípio de realidade histórica, relativizando o seu uso, integrando-as num conjunto de vida, retirando-as de sua abstração empírica e lhes atribuindo efetividade histórica” (Santos: 2002, p. 58).

Se, como afirma Milton Santos, podemos pensar que os diferentes sistemas técnicos informam a história humana como os “cortes geomorfológicos” na geografia, devemos levar em conta que tal historicidade não se dá por rupturas absolutas. Diferentes sistemas técnicos convivem porque sua evolução ocorre de forma desigual criando rugosidades:

Chamemos *rugosidade* ao que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares (Santos: 2002, p. 140)

A história do funk carioca nos convida a atentar justamente para estes processos de acumulação e supressão. Embora seja recente quando comparado a outros movimentos musicais, o mundo funk é marcado por cortes geracionais acentuados. Estes cortes estão relacionados aos próprios sistemas técnicos que lhes servem de base e eles serão o tema das próximas seções.

Mixagem

Ainda na introdução deste capítulo descrevi genericamente “montagem” como o ato de reunir frases musicais em camadas para criar uma nova música. Não era este, contudo, o seu significado nos anos 1970. O sucesso dos Bailes Black naquela década permitiu que as equipes de som ocupassem um papel de destaque também no mercado fonográfico e o termo montagem aparentemente era usado para descrever as coletâneas de música soul lançada pelas equipes de som (Peixoto e Sebadelhe 2016, 60). A primeira delas foi organizada em 1976 pela Soul Grand Prix³³ em parceria com o selo Top Tape e atingiu o décimo lugar nas paradas de sucesso nacionais no ano seguinte, à frente de Roberto Carlos em número de vendas (Essinger 2005; Peixoto e Sebadelhe 2016). Outras iniciativas como essa se seguiram e, ao fim da década de 1970, as principais equipes cariocas já haviam lançado suas coletâneas – ou “montagens” – em parceria com grandes ou pequenas gravadoras.

As equipes de som não inauguraram, porém, a distribuição da música negra norte-americana no mercado fonográfico brasileiro. Como aponta André Braga em sua pesquisa sobre a circulação de discos no Black Rio, na virada dos anos 1960 para os anos 1970 houve uma abertura expressiva do mercado nacional para as grandes gravadoras internacionais. Companhias como a EMI, WEA, Phillips e Polygram aplicavam aqui uma estratégia existente desde a origem da indústria fonográfica mundial: investiam na produção de conteúdo nacional e ao mesmo tempo lançavam no Brasil artistas internacionais que já faziam parte de seu *cast*. Esta dupla estratégia pendia para um lado, já que “era muito mais barato reproduzir catálogos de artistas e repertórios de sucesso internacional, que já tiveram seus custos cobertos pelas vendas no mundo inteiro, do que despender mais recursos para produzir e gravar álbuns de artistas locais desde o seu início” (Braga 2015, 45-46). O resultado é que diversos sucessos internacionais chegavam ao Brasil e, entre eles, discos de artistas da música negra estadunidense.

Porém não eram estes os discos que interessavam aos DJs e donos de equipes de som, cuja motivação era a novidade, o ineditismo: “e não qualquer novo, mas o *novo com qualidade*” (Idem 2015, 58). A procura por discos inéditos que agradassem ao público dos bailes mobilizava importadoras, donos de equipe, DJs e atravessadores como comissários de bordo e pilotos de avião em viagens frequentes para os Estados Unidos.

³³ A coletânea da Soul Grand Prix foi a primeira lançada *por uma equipe de som*. Ademir Lemos e Big Boy foram pioneiros ao lançarem discos personalizados de seus bailes. O primeiro destes foi o *Le Bateau ao Vivo* de 1970 assinado por Ademir. (Essinger 2005, 28)

A posse exclusiva de um bom disco podia tornar-se marca registrada de uma equipe de som e fidelizar dançarinos. Os DJs e donos de equipe detinham um conhecimento privilegiado em relação ao que agradava o público dos bailes cariocas não só pela convivência *in loco*, mas também por atuarem como mediadores desse gosto. Braga resume bem esta dinâmica ao propor que consideremos as equipes de som e os DJs como

produtores e divulgadores artísticos, onde sua lista de músicas – as quais foram adquiridas a troco de muito dinheiro ou de relações especiais com outros agentes do campo de consumo de discos, especialmente os que traziam os discos do exterior – configuram-se como *obra* destes produtores artísticos (discotecários e equipes de som) que são expostas ao crivo das *instâncias de seleção e consagração* do campo, representadas, basicamente, pelo público dos bailes, que instantaneamente julgava a viabilidade daqueles *set lists* se tornarem uma *obra consagrada*, que, acaso o fossem, seriam objetivados em um *disco mix*, ou coletânea a ser publicada pela sua *equipe de som* em parceria com grandes ou pequenas gravadoras. (Braga 2015, 59-60).

A escolha das músicas e a montagem de um set eram o saber distintivo que justificava a existência dos DJs. São poucas as informações na bibliografia sobre as técnicas dos DJs na década de 1970, mas é possível perceber que a escolha do repertório era a principal delas. Somente no fim daquela década a transição entre as músicas – ou seja, a mixagem – tornou-se uma preocupação.

É significativo que trabalhos como os de Essinger (2005, 45-46) e, mais recentemente, Peixoto e Sebadelhe (2016, 188-193), apontem o DJ Corello como um dos primeiros a aperfeiçoar a mixagem nos bailes black. Corello, que foi pupilo de Mr. Funky Santos e iniciou sua carreira na Soul Grand Prix, ganhou espaço como DJ ao fim dos anos 1970, ou seja, quando a disco começava a invadir os bailes. Ele se especializou em um estilo de soul até então pouco contemplado na cena carioca, o soul da Filadélfia, cujos arranjos de cordas mais refinados e metais sedutores rendiam às canções um ar de romance. Em busca de caminhos para contornar a onda disco a SGP criou uma equipe paralela, a Black Philadelphia, mais voltada para este gênero do soul e com o jovem Corello à frente. Foi ele quem popularizou o termo “charme” para descrever estas músicas. Corello é apontado como um dos primeiros a trazer para os bailes black a técnica de mixagem que, de acordo com Vianna, estava presente apenas nas rádios e nos bailes da Zona Sul carioca naquele período (Vianna 1987, 84). Ao atentar para as batidas por minuto de uma música e alinhá-las com as da próxima, uma boa mixagem torna as transições tão suaves que é difícil perceber o momento em que uma música termina e a outra se inicia. A sensação é a de uma faixa interminável e permite que os dançarinos não tenham sua movimentação interrompida. Antes que a mixagem se popularizasse, os

discotecários dos bailes “usavam a técnica do corte: num momento determinado da música, mudavam o seletor de entrada para o outro toca-discos que já estava com o ‘outro balanço no ponto’” (Idem 1987, 84).

A “técnica do corte” – ou seja, transições abruptas entre as músicas – ainda era bastante difundida nos anos 1980, o que pode ser constatado pelo vanguardismo que Vianna credits a Marlboro ao considerá-lo um pioneiro na introdução da mixagem³⁴ quando ele ainda dava seus primeiros passos como DJ. Embora o exemplo do DJ Corello mostre que o refinamento na transição entre os discos já vinha se disseminando entre os DJs desde o fim da década de 1970, o próprio Marlboro reivindicou esse pioneirismo em entrevista concedida a Carlos Palombini, Rennan Moutinho e a mim em abril de 2018:

Então, a gente tinha o gosto musical. Continuou com aquela mentalidade da época do soul de que não importa que a música seja sucesso lá fora ou não seja. Muita coisa que era sucesso lá fora a gente nem tocava. Tocava aquilo que era bom, que pros nossos ouvidos era bom, que soasse bem pra gente. Então nosso critério de seleção era nosso, não tinha influência de mídia ou de paradas internacionais, ou de casas internacionais seja o que for. E aí eu comecei a fazer da mixagem uma arte, colocar uma música dentro da outra, fazer as músicas conversarem uma com a outra, fazer as músicas se harmonizarem na mixagem...isso eu fazia já naquela época, tem muita gente que nem faz isso hoje! Que é colocar uma música respondendo a outra, uma música encaixando tão bem na outra. Aquela parte da mixagem é uma arte e aí eu comecei a estudar também pra melhorar a mixagem, fazer mixagens boas, lindas, quase como se formassem uma nova música na hora da mixagem. Aí eu comecei a treinar, treinar, treinar. (Marlboro 18 de abril de 2018)

O “gosto musical”, independente do que era sucesso internacionalmente, ou seja, os critérios de seleção musical, são colocados por Marlboro como o legado dos bailes black. A mixagem, por outro lado, seria uma de suas inovações.

Não é minha intenção aqui discutir o pioneirismo dos DJs, apenas atentar para as consequências que a inserção destas técnicas trouxe para o mundo funk. O primeiro contato de Marlboro com a mixagem ocorreu através do rádio, em um programa dedicado à disco. Ainda adolescente ele buscava, usando o três-em-um³⁵ de sua mãe, mixar as músicas como ouvia no programa capitaneado pelo DJ Ivan Romero (Vianna 1987, 84). Embora não tenha sido o primeiro a levar esta inovação para os bailes, Marlboro sem dúvida tornou-se um dos maiores expoentes da mixagem, bem como do *scratch*, no

³⁴ Nas palavras de Vianna: “Marlboro foi pioneiro na introdução da mixagem nos bailes, o que provocou reações diversas tanto do público quanto dos antigos DJs que não queriam aderir, mas acabaram aderindo, à nova técnica” (Vianna 1987, 84). Mesmo considerando a hipótese de que o autor tenha sido levado pela narrativa de Marlboro, seu principal interlocutor, esse mal-entendido só foi possível porque a mixagem devia ser, de fato, uma técnica pouco usada até meados dos anos 1980.

³⁵ Aparelhos de som que reproduziam vinis, cassetes e rádio.

mundo funk carioca. Em 1989 ele ganhou a edição nacional da Disco Mix Club (DMC), campeonato que coloca em confronto DJs de vinte e dois países. De acordo com Marlboro, o aperfeiçoamento destas técnicas foi o principal fator para que seu nome ganhasse destaque em uma época ainda marcada pelo protagonismo das equipes:

Depois que eu fui campeão brasileiro em 1989 [o dono da Som Gran Rio, onde Marlboro discotecava] falou: "pode fazer! fica à vontade!". Aí nesse momento é que eu virei pra frente do público, porque antigamente os DJs tocavam todos de costas. Aí eu passei a botar a mesa de frente pra eu poder...eu pensei assim "eu ganho 4 reais por baile. Aumento eu não vou ter se eu não me diferenciar" Os DJs brigavam por aumento porque os DJs ganhavam muito pouco! Eu pensava "faz mais que você vai ganhar mais, não adianta você pedir aumento se você vai fazer igual a todo mundo". Então minha ideia de querer ganhar mais pra poder investir mais pra poder ganhar mais coisa, investir mais no baile, era fazer esses trabalhos diferenciados. Tanto que antigamente as pessoas iam pro baile da Gran Rio, depois que eu comecei a fazer todas essas coisas as pessoas passaram a ir pro baile do Marlboro. Aí eu virei a mesa de frente e as pessoas passaram a ir pro baile do Marlboro, foi quando o DJ começou a ter um nome tão grande quanto a equipe de som. Antigamente era o seguinte: "não tá satisfeito? chama outro DJ pra tocar no lugar dele". O que os DJs disputavam, que praticamente era o que dava mais ou menos uma moral a ele, era que os discos eram difíceis, os discos eram raridade, e tinham discos que só alguns DJs tinham. (Marlboro 18 de abril de 2018)

O relato de Marlboro revela o papel de coadjuvante legado ao DJ em comparação com as equipes e sugere que o aperfeiçoamento de técnicas como a mixagem trouxe um paulatino destaque para os discotecários. Fatores como a posse dos discos deixam de ser determinantes caso o DJ encontrasse outros meios para exercer sua “tecnologia do encantamento”. Neste mesmo relato, ele lembrou seus primeiros experimentos com a bateria eletrônica e o teclado nos bailes, em 1988. Munido destes instrumentos, a falta de um disco importante podia ser contornada: “eu ia lá e tocava os discos no teclado e pronto acabou, fazia uma versão ao vivo da música”. O uso de teclados e baterias eletrônicas não se tornaram hegemônicos entre os DJs de performance, mas a mixagem sim.

Embora fosse uma novidade no início da carreira de Marlboro, a mixagem consolidou-se como a técnica definidora de um bom DJ no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990. Em parte, a disseminação desta técnica no mundo funk carioca deveu-se à atuação de DJs como Marlboro e Grandmaster Raphael que, antes mesmo de lançarem os primeiros álbuns de funk em português, já tinham seus programas dedicados ao gênero em rádios da cidade. Foi inspirado por eles que Márcio Lugarini, mais conhecido como DJ Lugarino, buscou aperfeiçoar suas habilidades quando era um jovem aspirante à DJ. Segundo me relatou em uma entrevista, ele costumava ouvir os programas que Marlboro

e Grandmaster Raphael apresentavam nas rádios Tropical e Imprensa³⁶ ao fim dos anos 1980. Morador da Vila Kennedy, favela localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, Lugarino já organizava bailes pela comunidade naquela época e era dono de uma equipe, segundo ele, “modesta”. No início dos anos 1990 ele decidiu juntar dinheiro para contratar a Furacão 2000 e realizar um embate entre sua equipe e a gigante do funk carioca. Após dois anos reservando parte da renda angariada com o baile na comunidade, o evento sonhado ocorreu em 1992.

Sua intenção era unicamente a de agradar os moradores com a presença ilustre da equipe mais famosa à época, embora o duelo estivesse predestinado para ser um massacre. Lugarino reconhecia as limitações de seu próprio equipamento e se preparava para o pior. O confronto entre as equipes foi, contudo, uma representação de Davi e Golias. Como no duelo entre o humano e o gigante, a arma de Lugarino foi a inteligência e não a força bruta: a precisão de sua mixagem e sua habilidade acima da média foram reconhecidas pelo público, que ovacionou a equipe da casa e, com a ela, a técnica em vez da potência sonora. Reconhecendo a habilidade do colega, o DJ da Furacão convidou Lugarino para participar do processo seletivo na equipe. Naquela semana ele deveria comparecer no escritório de Rômulo Costa munido de cinco discos e mixá-los ao vivo diante do potencial chefe. Poucos dias depois, estreava como DJ da Furacão 2000.

Histórias como essa não são exclusivas do funk carioca. Antes de prosseguirmos para as montagens dos anos 1990, convém traçar um breve paralelo com as técnicas de discotecagem no hip-hop. No início do gênero, os duelos entre sound systems também eram comuns nas quadras do Bronx e a dinâmica destes confrontos era muito semelhante aos duelos das equipes cariocas:

Com a ajuda de suas galeras, os dois DJs montavam seus sound systems em lados opostos de um parque, quadra, ou ginásio. Cada DJ tocava, digamos, por trinta minutos a uma hora, com o desafiador se apresentando primeiro. Não havia juízes oficiais; o vencedor era o DJ que arrancasse os aplausos mais barulhentos e conquistasse a maioria dos dançarinos. Normalmente, o DJ com o melhor e mais barulhento sound system ganhava. A habilidade – em termos de mixar e fazer o scratch – não era um fator decisivo ainda. (Katz 2010, 47)

³⁶ No final dos anos 1980, as principais equipes de som tinham programas em rádios cariocas. Apesar de ser difícil traçar esta cronologia, aparentemente Grandmaster Raphael trabalhava para a Furacão 2000 e se apresentava na rádio Imprensa. Marlboro, por sua vez, se apresentava na rádio Tropical representando a Soul Grand Prix, onde trabalhava à época (Essinger 2005, 71-72). Os DJs frequentemente migravam entre diferentes equipes, o que torna a cronologia confusa. Para afirmar isso me baseio na entrevista com Lugarino e no cruzamento das entrevistas com Marlboro e Grandmaster.

A potência dos sound systems perde espaço para a habilidade dos DJs na segunda metade dos anos 1970 quando Grandmaster Flash e GrandWizzard Theodore aperfeiçoam a técnica de mixagem e assumem um protagonismo diante de ícones como Bambaataa e Herc (Katz 2010, 57). Mas há uma diferença fundamental entre as técnicas de mixagem dos DJs de hip-hop e os do funk carioca a partir dos anos 1980. Enquanto Flash e Theodore usavam duas cópias de um mesmo disco para repetir o break em loop, a técnica de mixagem que passou a predominar no funk carioca está em continuidade com outra cena musical, a disco:

Os melhores DJs no início da disco combinavam os beats de canções diferentes e transitavam de modo imperceptível entre elas; assim como seus colegas do hip-hop eles podem ser classificados como DJs de performance que tratavam seus toca-discos mais como instrumentos musicais do que artefatos de reprodução da música (Katz 2010, 33)

Esta diferença foi crucial para o desenvolvimento do funk carioca. Ambas as técnicas de mixagem tem como objetivo extrair “o melhor” das músicas. Enquanto no hip-hop o foco era nos fragmentos predominantemente percussivos dos breaks, na disco e no mundo funk da década de 1980 a “melhor parte” torna-se um conceito mais fluido, que pode significar inclusive trechos cantados e, necessariamente, transitando de uma música a outra.

As consequências disso para os DJs do funk carioca foram grandes. No início da década de 1990, por exemplo, Marlboro ganhou destaque em um programa de rádio que prometia apresentar cem músicas em trinta minutos, chamando a atenção para sua habilidade na mixagem. Em uma gravação de 1994, disponível no Youtube, é possível perceber que as transições precisas dão a aparência de tratar-se de uma única faixa. Para cumprir esta tarefa, Marlboro precisava trocar de música, em média, a cada dezoito segundos. Neste ponto sua performance se aproxima bastante do set-mixado do DJ WC, apesar dos vinte e cinco anos que separam as duas apresentações. A música mais longa no set de WC é a paródia interpretada pelo MC Roger. Os outros MCs contemplados em sua montagem dificilmente tem suas vozes reproduzidas por mais de vinte segundos. A semelhança, no entanto, termina aí. As músicas, técnicas e aparatos usados por Marlboro em 1994 são significativamente distintos daqueles que deram origem ao set-mixado de WC.

Montagens

Como vimos no capítulo anterior, os primeiros discos de funk em português foram produzidos em 1989 pelos DJs Grandmaster Raphael e Marlboro. No início da década de 1990, contudo, tal “nacionalização” do funk ainda não era hegemônica nos bailes. No programa capitaneado por Marlboro que acabamos de citar, não havia nenhum funk nacional e, segundo os relatos de Lugarino, a trilha de seu embate com a Furacão 2000 na Vila Kennedy também era composta por discos internacionais. É relativamente simples traçar, hoje, qual era o repertório dos DJs décadas atrás. Uma forma de reunir estas informações é por meio de programas de rádio e sets de bailes da época gravados por DJs e entusiastas do funk que os disponibilizam em plataformas como o Youtube. Em um canal deste site dedicado exclusivamente ao funk da década de 1990, estão dispostas gravações em fitas cassetes de programas de rádio que foram estrelados por diferentes DJs ao longo do tempo. Categorizadas por ano e mês, elas cobrem o período que vai de 1992 a 1996³⁷. É interessante notar como a presença de funks cantados em português cresce com o passar dos anos. Na primeira fita, de junho de 1992³⁸, constam apenas quatro funks nacionais em um total de vinte e sete músicas. Na última fita esta relação se inverte e apenas duas gravações internacionais integram o set. Não por acaso, o aumento do número de funks em português é proporcional ao das montagens, que representam setenta por cento das músicas tocadas neste set de janeiro de 1996³⁹.

Uma das primeiras montagens a virar sucesso nos bailes foi a do “Jack Matador”⁴⁰, lançada pela equipe Pipo’s em seu segundo LP *O Encontro da Massa*. Silvio Essinger descreveu assim esta mistura de faroeste e electro-funk que se espalhou pelos bailes cariocas nos anos 1990:

A batida era a do Volt-Mix. As frases, de um seriado de faroeste, ditas por vozes empostadas de dubladores, foram tiradas de um disco com o rótulo raspado, que Mamut [DJ criador da montagem] disse não saber quem gravou. “Pessoal, o Jack vem vindo aí”, “Eu estou chegando”, “Mandou me chamar, é?”, “Mandei, sim”. A colagem, com as frases cortadinhas e remontadas como se o disco estivesse arranhado, saíram facilmente – a faixa foi feita rapidamente com sampler e toca-discos, editadas numa fita de MD e testada diretamente no rádio” (Essinger 2005, 111)

As “vozes empostadas de dubladores” foram retiradas na verdade de um disco da dupla goiana Léo Canhoto e Robertinho, que na década de 1970 misturava música

³⁷ A página pode ser acessada por meio deste link: <https://www.youtube.com/user/rafaelzuma80/videos>

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=vGF_Uka2lGI&t=491s

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=CxzlK48ho>

⁴⁰ Jack Matador” foi lançada originalmente como “Contexto 2” no lado B do LP *Pipo’s 2: o encontro da massa* em 1994 e pode ser acessada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=MVmdkGmrjeM>

sertaneja e referências a filmes de faroeste numa espécie de “sertanejo de breque”. A versão original conta a história de Jack, assassino valentão que aterrorizava uma cidade pacata do interior. O trecho sampleado pelo DJ Mamut foi retirado do final da gravação, quando Jack encontra um antigo desafeto – também assassino – e ambos se matam em um duelo. Antes de seu derradeiro embate, Jack entra no botequim da cidade e anuncia aos presentes: “todo mundo aqui vai dançar! Gaiteiro, toca um negócio aí”. Deslocado de seu contexto original, este chamado à dança estranhamente ameaçador foi muito bem aproveitado pelo DJ Adriano, da equipe Live, que inspirado pelo sucesso de Mamut lançou pouco depois a também famosa “Montagem do Gaiteiro”.

A proliferação das montagens na primeira metade daquela década foi consequência do maior acesso a equipamentos que permitiam *samplear* gravações, ou seja, copiar fragmentos sonoros já existentes e usá-los na produção de uma nova música. Na entrevista concedida a nós, Grandmaster Raphael sublinhou a importância destes equipamentos: “aqui no Rio muda pra montagem a partir do momento em que surge um mixer e nesse mixer você tinha 4 segundos de sampler dentro do próprio mixer. Sem ele não tinha feito essa revolução [para montagem], não tinha mudado”. Ele se refere a um dos primeiros mixers com a função sampler a ser usado no funk carioca, o Numark 975, que não tinha um preço convidativo para a maioria das equipes e DJs. As montagens se tornam populares entre os DJs com aqueles que talvez tenham sido os samplers de maior influência no mundo funk até que seu reinado fosse interrompido pela disseminação dos computadores nos anos 2000: o Gemini PDM 7008 e sua “evolução”, o Gemini PDM 7024. Grandmaster Raphael nos descreveu este processo da seguinte forma:

Qual a importância do 7008? Ele popularizou. Porque o que acontecia com o Numark? Ele era muito caro. (...) Tanto é que só quem tinha ele era a Furacão e a Cashbox. E eu comecei a usar porque eu era da Furacão e a gente ficou no ouvido do Rômulo "compra compra compra" e um dia ele foi e comprou. Porque as outras equipes não tinham, era muito caro. Aí quando sai o Gemini 7008 ele era muito mais barato que o Numark. É como se fosse um genérico do Numark, era uma empresa inferior. Só que claro, né, tudo tem seu preço. De qualidade era bem inferior só que fazia né? Servia pro trabalho! E aí popularizou essa coisa [as montagens], todo mundo começou a fazer (...) quando sai esse Gemini caraca todo mundo tem e aí começa a vir tudo que você possa imaginar! Um espirro o cara sampleava, botava ali e ficava fazendo em cima. Aí popularizou. E isso foi interessante porque diminuiu até o interesse de tocar a música do vinil dos gringos. Os vinis passaram a ser só uma fonte pra gente pegar e samplear. Mas isso foi depois do Gemini. Por isso tudo tá relacionado a uma tecnologia, a uma coisa nova que surge, se não você não consegue mudar. Então aqui, principalmente no Rio, foi isso. Se não tem essas coisas não tinha partido essa coisa da montagem.

Além do preço acessível, o Gemini 7024 era capaz de armazenar 24 segundos de gravações, mais precisamente, “dois compartimentos de memória de 2 segundos, dois de 4 e um de 12” (Palombini 2016, 6). Estes mixers permitiam uma série de experimentos musicais e transformaram a atividade do DJ no mundo funk carioca.

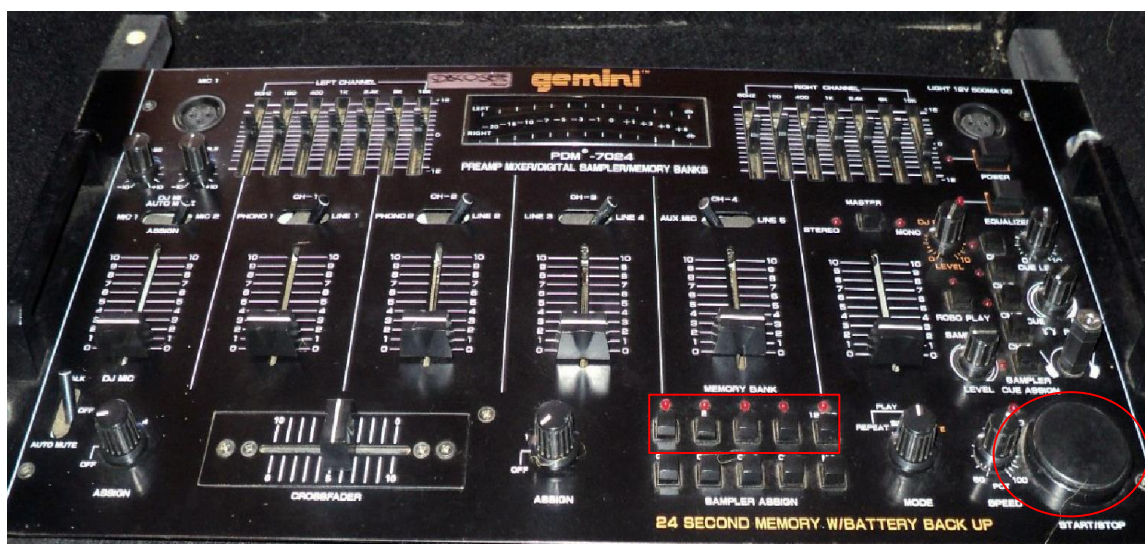


Figura 3 - Gemini PDM 7024. O retângulo em vermelho destaca os compartimentos de memória do sampler. Já o círculo sinaliza o botão que, ao ser pressionado, reproduz o sample selecionado.

Ao pressionar um dos botões destacados pelo retângulo em vermelho na figura, o DJ seleciona o fragmento de áudio – ou sample – que será reproduzido. Geralmente os DJs escolhiam uma base instrumental como o Volt-Mix e faziam combinações criativas sampleando excertos vocais cantados ou falados, riffs de músicas e bases rítmicas. À medida que as montagens se tornavam hegemônicas no funk carioca elas ajudavam a definir os contornos do que ele viria a ser em termos de sua estrutura musical. Tal estrutura, forjada em grande parte pelos samplers dos DJs, passou a ter sua fundação assentada no tripé bases, pontos e acapelas.

Analisemos uma das montagens que constam na fita cassete de janeiro de 1996 citada anteriormente. Intitulada *Vigário Geral*, ela começa com a voz do MC Cidinho, da dupla Cidinho e Doca, que canta a frase “para uns amigos meus”, trecho da música que viria a ser conhecida como “Rap do parapapá”. Em seguida outra voz de origem desconhecida canta apenas a palavra “Vigário”, que é respondida por Cidinho com a frase “também é terra de Deus”. A base inicial é conhecida como Samuel, retirada da música “Open Your Eyes”. Enquanto os MCs cantam, um riff em tom menor é reproduzido em

loop: é o primeiro ponto usado na música. Quando as vozes somem outro ponto entra em cena – desta vez em volume elevado – e sua origem é um riff sampleado da mesma “Open Your Eyes”. Ironicamente quando este ponto é reproduzido a base muda para o Volt-Mix. Com um minuto e meio de duração, esta montagem recorreu a duas vozes distintas, dois pontos, e duas bases.

Os acapelas usados na produção de “Vigário Geral” formam os versos “para uns amigos meus / Vigário Geral / também é terra de Deus”. Como disse no parágrafo anterior, o primeiro e o último verso foram retirados da música “Rap do parapapá”, que se tornaria um sucesso nacional em 2007 ao integrar a trilha sonora do filme *Tropa de Elite*. Voltaremos a esta música em outro momento, mas para os fins deste capítulo nos interessa observar que em meados dos anos 1990, quando a montagem em questão foi lançada, as gravações disponíveis de “Rap do parapapá” não haviam sido produzidas em estúdio. Eram registros de apresentações feitas pelos MCs Cidinho e Doca em diferentes bailes de favela: “antigamente muitos DJs gravavam os shows dos artistas ao vivo. Depois eles pegavam aquelas gravações, iam pra dentro do estúdio e começavam a pegar pedaços da música pra fazer uma montagem”, lembrou Marlboro na entrevista que nos concedeu. Ao reunir estes versos de apresentações distintas o DJ criou uma nova música em que a homenagem feita pelos MCs Cidinho e Doca torna-se endereçada à Vigário Geral.

As montagens embaralham as noções canônicas de autoria e composição musical. *Ah, eu to maluco*, que fez enorme sucesso no Rio de Janeiro e em todo país, é um bom exemplo. Em 1997, o grupo Movimento Funk Club – formado pelos MCs Paulão, Fatboy e Bi – se apresentava em um baile da Pipo’s quando Jorge Silva da Rocha subiu ao palco. Jorge, que trabalhava como camelô e era morador de Oswaldo Cruz, havia feito uma aposta com seus amigos, que o desafiaram a subir no palco e gritar algo ao microfone. Empolgado com as dançarinas do grupo, seu grito “Ah, eu tô maluco!” sintetizou o êxtase do baile funk. Sampleado pelos DJs da Pipo’s alguns dias depois do baile, o grito de Jorge – que mais tarde assumiria o epíteto de MC Maluco – integrou uma das montagens de maior sucesso daquela década (Essinger 2005, 187-188). Marlboro, que naquela época já tinha sua própria gravadora independente, foi o responsável por editar a música e compartilhou conosco a disputa pela autoria:

Na verdade o "ah eu to maluco" não foi intencional de música. Os caras do Movimento Funk Club estavam no baile fazendo um show da Pipo's no Portelão (...) aí chamaram o cara no palco "e aí você gosta dessas mulheres?" [Ao que Jorge respondeu] "Ah eu to maluco!" aí (...) o DJ, pegou o

"Ah eu to maluco", misturou com o "vai, assim com esse neguinho", começou a pegar estes elementos, o Volt-Mix que na época era a batida mais empolgante, pegou fez a montagem e começou a tocar. (...) Aí daqui a pouquinho o pessoal do Movimento Funk Club foi lá pra editar a música e dar autorização pra usar a voz deles e eu to achando que eles que tinham feito o ah eu to maluco. Aí daqui a pouquinho vai lá o Movimento Funk Club e edita com o nome deles, não foi nem os DJs não, foi o Movimento Funk Club que disse "Oh, nós estamos com uma música estourada aí que nós queremos lançar com você". Eu falei beleza, traz a música aí. Aí eles assinaram lá o contrato autoral e o contrato artístico da música. Mas eu não tô sabendo que o "ah, eu to maluco" não é a voz deles. Aí daqui a pouquinho a música tá tocando na rádio, a música explode, aí vem um cara falar "pô, tem um cara lá em Madureira, um camelô lá, que tá xingando Deus e o mundo porque diz que ele que cantou o "ah eu to maluco" e ninguém deu nada pra ele, ninguém reconheceu ele". Eu falei "chama ele aqui" e disse "me conta a história aí". [E Jorge disse] "Eu tava no baile, eu subi no palco, eu cantei 'eu tô maluco'". Aí eu fui e liguei pro DJ "me conta a história aí, de onde você tirou esse 'ah eu to maluco'". Ele me confirmou a história e eu falei "meu amigo assina aqui também". Aí eu botei o cara [Jorge] pra assinar a autorização artística dele, o direito autoral também porque a frase quem fez foi ele. Aí o Durval, da Pipo's, falou assim "peraí, se o camelô que deu o grito eu tô maluco também é autor da música junto com o Movimento Funk Club então os DJs da Pipo's também são autores porque eles que fizeram a música!" Nada mais justo. Sei que essa música tem 12 autores! Ficou o camelô, o Movimento Funk Club, e os DJs da Pipo's.

Estas gravações ao vivo se tornaram comuns devido a outra tecnologia que também se popularizou entre os DJs na década de 1990: o MiniDisc, mais conhecido como MD. Muito semelhante ao CD – que já estava disponível no mercado desde os anos 1980 –, o MiniDisc foi lançado pela Sony em 1992 e tinha como vantagem em relação ao seu principal concorrente o fato de ser *regravável*, feito que os CDs só alcançariam em 1997. Em meados dos anos 1990, a maioria dos DJs já possuía seus aparelhos de MD, capazes tanto de reproduzir faixas de áudio quanto de gravá-las. As entrevistas que realizei sugerem que a maioria dos DJs cariocas migrou com facilidade para esta nova mídia que permitia gravar cerca de oitenta músicas em estéreo e o dobro de faixas em mono. As vantagens logísticas em termos de manipulação, transporte e quantidade de músicas sobrepujaram, na maioria das vezes, qualquer apego aos vinis. As montagens, na década de 1990, estiveram diretamente ligadas à existência do MD.

O amplo acesso a equipamentos como o MD e os mixers Gemini 7008 e 7024 possibilitou um nível cada vez maior de experimentação. Os meios de produção musical agora não eram mais concentrados nas mãos dos DJs ligados às grandes equipes, que dominaram o mercado na primeira metade dos anos 1990. Se ao menos desde os anos 1980 o mundo funk carioca já poderia ser descrito como uma cena dedicada à música

eletrônica dançante, a década de 1990 testemunhou sua consolidação como o mais expressivo gênero do tipo *produzido* em território nacional. O rótulo de música eletrônica dançante, categoria abrangente capaz de abarcar uma série de gêneros musicais, geralmente é usado para descrever cenas marcadas pela “instrumentação sintetizada e sampleada eletronicamente, com ao menos uma parte percussiva, em faixas feitas para serem dançadas” (Collins; Schedel e Wilson 2013, 102 [tradução minha]).

Quando os primeiros discos de Grandmaster Raphael e Marlboro foram produzidos, a linha que separava a pista de dança e o estúdio era evidente. Por mais que ambos se inspirassem no que os ouvintes gostariam de ouvir nos bailes, as técnicas de produção musical eram significativamente distintas da performance nas festas. A dinâmica de produção das montagens embaralha esta fronteira. Um DJ habilidoso poderia samplear virtualmente qualquer som no meio de sua apresentação – até um “espirro”, para usar as palavras de Grandmaster – e fazer a mixagem na hora. No final dos anos 1990 os equipamentos usados para criar uma montagem em estúdio eram na maioria das vezes os mesmos que os DJs usavam para tocar nos bailes, ou seja, um aparelho de MD e um sampler. A diferença é que uma montagem ao vivo demandava respostas rápidas e capacidade de improviso, ao passo que no estúdio o artista podia dedicar mais atenção aos detalhes. Em seu estudo clássico sobre o hip-hop nos Estados Unidos, Tricia Rose (1994) deu a esta prática o nome de *layering*, que pode ser traduzido como o ato de sobrepor em camadas. A técnica de samplear trechos de áudios já existentes e reorganizá-los em camadas para a criação de novas músicas é até hoje a mais utilizada pelos produtores do funk carioca, mesmo que os aparatos técnicos para isso tenham mudado.

Os mixers e os aparelhos de MD aproximaram as técnicas de produção e performance e, simultaneamente, democratizaram o acesso aos meios para produzir uma música. Enquanto se disseminavam equipamentos como estes houve, no fim da década de 1990, o recrudescimento da perseguição aos bailes de clube, marcados pelos embates entre as galeras. Este período marca também a consolidação dos CDs como a mídia de áudio hegemônica no país e o crescimento dos meios para gravá-los de forma caseira com uma facilidade jamais sonhada pelos vinis. Somadas, estas mudanças foram fundamentais para que na virada do milênio as favelas do Rio de Janeiro se tornassem não apenas os territórios de origem de muitos MCs e DJs, mas o *locus* de uma cena musical cada vez mais independente. Ao registrar shows de MCs com suas bases e pontos tais quais foram reproduzidos nos bailes de favela, os DJs de favela projetaram um dos subgêneros mais

influentes da história do funk carioca, o *proibidão*, do qual o “Rap do parapapá”, citado anteriormente, é um dos primeiros registros conhecidos. Em suas apresentações estes MCs estabeleciam um diálogo face-a-face com o público dos bailes de favela e narravam, muitas vezes de improviso, o cotidiano destes territórios onde a pobreza, a violência policial e o poderio das facções são vezes cuja premência torna sua tematização quase inevitável. Como já vimos, foi também no circuito dos bailes de favela que a *putaria*, subgênero que aborda a sexualidade, se consolidou. É sobre o papel dos DJs neste processo que iremos falar a partir de agora.

Os DJs de favela na era do Mini-Disc

Os anos 2000 se avizinhavam quando o CD *Jacaré 1998: Bonde do Lambari* foi lançado. Seu título faz referência à favela do Jacaré, localizada na Zona Norte do Rio de Janeiro. Estampado na capa vermelha, o réptil homônimo dava um ar intimidador a este CD que tinha as características físicas de coletâneas piratas até hoje dispostas por ambulantes em locais de intenso comércio popular, como a Uruguaiana ou o entorno do Mercado de Madureira. A primeira faixa do álbum já mostrava que as músicas ali dispostas eram mais ousadas que qualquer outra lançada por equipes como a Furção 2000 ou a Pipo's até aquele momento. “DJ! Na cara dos Terceiro porra!” é a frase proferida pelo MC Chá do Borel ao abrir o CD, em uma alusão à rivalidade entre as facções Comando Vermelho – que até hoje domina a favela – e Terceiro Comando da Capital. A seriedade deste embate e suas implicações na geopolítica do Rio de Janeiro eram incomparavelmente maiores que as lúdicas disputas das galeras funk. No site *Proibidão.org*, administrado por Carlos Palombini, o autor aponta que este “foi provavelmente o primeiro CD a apresentar proeminentemente uma coleção de proibidões, com destaque para o ‘Rap Comando Vermelho’, do MC Mascote (faixa 12), criado naquele ano; ‘Nem tudo que brilha é prata’, do MC Galo (faixa 16); ‘Capoeira do amor’, dos MCs Cidinho e Doca (faixa 18)” (Palombini 2017). Em todas as vinte e duas músicas as vozes dos MCs foram gravadas ao vivo e, em muitas delas, há referências diretas à favela do Jacaré, sugerindo que a maioria das apresentações ocorreram na localidade.

Naquele período se acentuava um processo de transição entre as bases no funk carioca que se manifesta nas faixas do *Jacaré 1998: Bonde do Lambari*. Diferentes loops percussivos que se assemelhavam a atabaques substituíam ou eram sobrepostos ao volt-

mix, de modo que nesta coletânea a principal base dos anos 1990 dificilmente aparece sozinha. Por um lado, os mixers permitiam que os DJs criassem combinações entre o electro-funk norte-americano e ritmos de matriz afro-brasileira. Mas o contrário também ocorria e o mundo funk carioca incentivou experimentos no próprio samba. Em 1997 a bateria da Viradouro, naquele ano sob a batuta do Mestre Jorjão, levou para a Sapucaí uma variação do volt-mix (Palombini 2014, 187). Dois anos antes Ivo Meirelles, então presidente da Estação Primeira de Mangueira, havia criado o grupo de percussão Funk'n Lata, que mesclava o samba aos gêneros que fomentaram o funk carioca. Foi inspirado na sonoridade deste grupo que o DJ Luciano Oliveira, de Campo Grande, criou um loop visando “dar uma sustentação ao som” do volt-mix, segundo afirmou em uma entrevista concedida a Tatiana Ivanovici em 2006 (Palombini 2014, 188). Produzido na bateria digital R-8 MK-II da Roland, este loop foi utilizado pela primeira vez em 1998 no CD *DJ Lugarino Apresenta os Melhores da Zona Oeste*, de acordo com a mesma entrevista. Posteriormente batizado como tamborzão, ele se tornaria a base por excelência do funk carioca nos anos 2000. O tamborzão foi a iniciativa mais bem-sucedida – em termos de sua disseminação e utilização ao longo do tempo – de amalgamar as matrizes rítmicas afro-brasileiras aos gêneros que predominavam nos bailes cariocas. Fruto de um “jogo transnacional de trocas entre culturas musicais afro-diaspóricas” (Palombini 2016, 6), ele coexistiu com outros esforços no mesmo sentido.

A grande variedade de experimentos com as bases rítmicas, especialmente na segunda metade dos anos 1990, permite dizer que no funk carioca havia uma aceitação generalizada quanto à produtividade destas trocas, embora o mesmo não ocorresse em alguns segmentos do samba. A criação do Funk'n Lata, por exemplo, foi apontada por Ivo Meirelles como pivô de sua saída da direção da Mangueira. Outro caso emblemático foi o do intelectual e músico Spirito Santo, defenestrado da banca de jurados da LIESA após recomendar a nota máxima à bateria da Viradouro em 1997. Em seu livro *Do samba ao funk do Jorjão*, inspirado no episódio, Spirito Santo defende que o samba, partícipe da diáspora africana e por isso mesmo diverso e dinâmico, “não cabe e nunca caberá em redomas nacionalistas, puristas, preservacionistas, porque se refere a um conceito de nação, de ethos, de cosmogonia muito mais abrangente, muito mais amplo e dinâmico do que estes cercadinhos pacificados em que muitos o querem isolar” (Spirito Santo 2016, 39). O tamborzão – base eletrônica que não é samba nem electro-funk – se materializa como índice polissêmico capaz de remeter simultaneamente à “África” no sentido de um

passado ancestral e ao “Moderno” século XXI de um futuro ainda em disputa. É justamente por meio da “indeterminação/polifonia linguística e semântica” que a música exerce seu papel de centralidade na diáspora, conectando o Atlântico Negro apesar das especificidades locais: “a antimodernidade dessas formas, como sua anterioridade, manifesta-se na (más) cara de uma pré-modernidade que é ativamente reimaginada no presente e também transmitida intermitentemente em pulsos eloquentes oriundos do passado” (Gilroy 2005, 160).

Talvez o caminho que percorremos, partindo de uma análise da coletânea de proibições produzida no Jacaré para desembocar em uma discussão sobre as origens do tamborzão, tenha soado um tanto tortuoso. Mas ele se justifica pelo fato de que o tamborzão esteve presente em grande parte das músicas do *Jacaré 1998: Bonde do Lambari*. Seu uso neste CD é significativo. Além de aparecer nas músicas “O Comando Vermelho” e “Alemão tu passa mal”⁴¹ ambas de autoria do MC Mascote, ele também é a base de “Vacilou, levou, o Comando é Vermelho” e “Sou do Jaca e não dou mole” do MC Galo, entre outras. Mas a principal pista para entender como o recém-criado tamborzão integra as produções deste álbum talvez esteja nas últimas quatro faixas, interpretadas pelo Bonde do Tigrão. Ao lado de “Sou Capoeira”, dos MCs Cidinho e Doca, as músicas do grupo são as únicas que não fazem referência às facções, ou à vida no crime. Eram letras de duplo sentido com teor sexual que nos padrões do funk contemporâneo poderiam ser consideradas um tanto inocentes. À época, contudo, insinuações como “entra e sai, entra e sai / na porta da frente, na porta de trás”, eram suficientemente ousadas para render a eles uma participação nesta emblemática coletânea.

As origens do Bonde do Tigrão remetem aos bailes do Coroado organizados pelo DJ Duda na Cidade de Deus e a presença do grupo no *Jacaré 1998* é sintomática de uma rede de produção e circulação musical entre as favelas cariocas que se consolidava no fim da década de 1990. Como já abordamos no capítulo anterior, os artistas lançados na Cidade de Deus cumpriram um papel fundamental na divulgação desta base e foram os responsáveis por batizá-la de tamborzão⁴². DJs como Lugarino e Duda, que comandavam bailes em favelas, acumulavam tarefas que nas grandes equipes de som seriam

⁴¹ Embora conste no CD com o título “Alemão tu passa mal”, a música ficou conhecida na verdade como “Rap do Comando Vermelho”. Adotei o título usado no *Jacaré 1998* para facilitar a identificação da faixa no CD.

⁴² Esta informação foi confirmada em entrevistas com os DJs Lugarino e Duda e com os MCs Doca, Tonzão e Deize Tigrana,

distribuídas por uma “divisão do trabalho”. Eles eram simultaneamente donos de equipes, discotecários de rádios comunitárias, técnicos de som, eletricitistas, produtores musicais, DJs e organizadores dos bailes. Em muitos casos eles integravam os quadros de equipes de som mais estabelecidas ou se apresentavam por elas esporadicamente, mas sem deixar de lado seus trabalhos independentes. Embora não apresentassem os programas de rádio mais populares — geralmente estrelados por DJs mais antigos da Furacão 2000, Cashbox, Pipo’s, etc —, estes DJs organizavam suas rádios comunitárias, se apresentavam em rádios menores e, principalmente, tinham grande influência na escolha do repertório nos bailes de favela que comandavam. Duda descreveu da seguinte forma este período de crescente autonomia das favelas cariocas na cena funk:

Quando começou a galera [MCs da Cidade de Deus] a subir no palco o que aconteceu? As músicas que eu produzi começaram a vazar, mané. Alguns DJs começaram a pegar as músicas e tocar em alguns bailes fora da Cidade de Deus, fora de Jacarepaguá. Quando eu fui ver Curicica já tava tocando umas musiquinhas do Bonde do Vinho, já tava tocando a música dos Putão da Loira, que era o Bonde do Tigrão. E assim...começou a vir um monte de DJ de fora e ia na casa dos cara "qual é cara? Tô sabendo que tu gravou uma música. Pô, não quer gravar com a Furacão 2000 não?" "Porra cara, tu não quer gravar com a Pipo's, com a Pitbull não?" Porra cara, aí que eu me senti traído. Tipo assim eu, sem conhecer, estava correndo atrás. Quando eu vi aquele repertório gigantesco na minha mão de músicas que estavam bombadas eu tive a ideia de falar com o [DJ da Cidade de Deus] Marcos "vamos procurar alguém, alguma gravadora e vamos tentar lançar um disco, vamos tentar botar alguém na rádio, vamos tentar!" Foi daí que a gente começou a ter influência, por que? Pra ganhar mais dinheiro e ter mais credibilidade a gente começou a convidar as grandes equipes de som pra poder tocar aqui. Então era a nossa equipe no palco, a Studio M, e aqui equipe a Gota. Na outra semana Equipe Pipo's, na outra semana Furacão 2000. Então assim, quando os cara começaram a tocar no nosso baile, que não tinha nem necessidade mas a gente queria dar um brilho a mais no baile, porra! O baile era sensacional! Artistas da favela, músicas da favela, mais equipes de som gigantescas, glamourosas, programa de rádios, tudo lindo, tudo maravilhoso! Quando você colocava um detalhezinho a mais só somava. Mas aí é que tá. A gente não sabia que a gente tava meio que entregando...os DJs que iam tocar lá viam assim "porra, que porra de baile é esse que a gente toca música sucesso no Rio de Janeiro e não consegue sacudir a galera. Aí vem esse DJ maluco do caralho tocando uma porrada de música feita aqui na favela e o baile quicava!" Quando uma equipe de som, uma Pipo's ou uma Furacão 2000 tocava, o público fazia assim [cruza os braços e faz silêncio]. Quando a gente começava a tocar o baile virava de cabeça pra baixo! Só que tinha uma diferença: os caras aqui com o maior sonzão e a gente aqui com aquele sonzinho, agradávelzinho, maneirinho, mas que fazia um barulhinho...

Os primeiros bailes organizados por Duda no Coroadó ocorreram em 1998, mesmo ano em que foi lançada a coletânea do Jacaré. A velocidade com que os artistas da CDD passaram a fazer sucesso em outras favelas mostra que se ampliavam os canais

de produção e disseminação da música de modo independente das grandes equipes de som ou dos DJs mais estabelecidos na cadeia produtiva do funk.

A crescente autonomia dos bailes e DJs de favelas não representava necessariamente uma ameaça às equipes de som. Estas empresas já haviam estabelecido sua hegemonia no mercado fonográfico local uma vez que distribuíam discos desde a década de 1970 e passaram a produzir suas próprias músicas nos anos 1990. No embate entre a Studio M – do DJ Duda – e as visitantes como a Pipo's e Furacão 2000, a equipe da CDD pode ter levado a melhor dentro dos muros do Coroadó, mas saiu derrotada na corrida pela fatia mais expressiva do mercado fonográfico. O CD ao qual Duda se refere na entrevista acima foi o *Nóis na Fita*, lançado no ano 2000 com músicas do Bonde do Tigrão e outros bondes locais como os das Faz-Gostoso e das Bad Girls, além de quatro músicas interpretadas pela MC Deize Tigrona. Mesmo contendo uma série de músicas que atingiriam sucesso nacional nos anos seguintes, o álbum produzido pelo DJ Duda não chegou perto da repercussão de outro lançamento daquele ano: o *Tornado Muito Nervoso 2*, da Furacão 2000. Com o título “Furacão 2001 – Funk carioca desce o morro e invade SP”, uma matéria do jornalista Lúcio Ribeiro para a *Folha de S. Paulo* expressa muito bem o sucesso que aquela nova fase do funk carioca alcançou na virada do milênio:

Se é que já não pegou você, vai pegar. Está tudo dominado. O funk carioca desceu o morro, se espalhou pela zona sul e, não contente, pegou a Dutra e já invadiu São Paulo. Se o conceito MPB levar a sério o seu "P", de popular, vai perceber que a sigla está mais malandragem, a onda é requebrar a cintura (ou o "popô") e cantarolar "Cerol na Mão", "Tapinha" e "Tá Dominado", hinos que já reverberam na avenida Paulista, no centro da cidade, em academias de ginástica e casas noturnas. Está na TV, nas ruas, na moda. Quando, no final de dezembro passado, em um dos jogos finais da Copa João Havelange, entre São Caetano e Vasco, a torcida vascaína entrou no Parque Antártica (SP) cantando "Tá dominado, tá tudo dominado", o ato de invasão foi sacramentado. Àquela altura, discos de funks piratas já estavam sendo consumidos aos montes via camelôs na Paulista e no centro. Nas Grandes Galerias, tradicional conglomerado de lojas de discos, o funk carioca estava no topo dos mais vendidos CDs do subsolo do lugar, reduto do rap paulistano. Mas a bandeira funk carioca vai ser espetacularmente fincada no coração paulistano no próximo 17, sábado, quando, na badalada rua Funchal, na Vila Olímpia, mais precisamente na danceteria América, vai ocorrer o primeiro baile funk paulistano promovido pela lendária Furacão 2000.

A Furacão 2000 é a megaempresa do mercado funk carioca. Surgida há longínquos 28 anos, a marca, fundada pelo polêmico empresário carioca Rômulo Costa, é responsável por mais de 20 bailes funk por semana no Rio, tem estúdio próprio, jornal, dois programas de TV e um de rádio. Mas o veio de ouro está nos discos editados por gravadoras tradicionais e depois por selos próprios, que agora chegam a 26 lançamentos. O último deles, "Furacão 2000 - Tornado Muito

Nervoso", é o responsável pela explosão nacional do funk carioca, cotado como o ritmo do Carnaval, dos bailes de salão à festa baiana dos trios elétricos no reino do axé. "Conseguimos entrar em SP no vácuo da saturação do pagode e do axé. Com a Xuxa tocando, o Gugu, não é só SP que se abre para o funk. Pelo que soubemos, está estourado em Porto Alegre, São Luís, Salvador", comemora Rômulo Costa, que afirma ter vendido em janeiro cerca de 150 mil cópias para atacadistas de SP e, recentemente, 40 mil cópias para a rede de supermercados Extra. O funk já chegou ao governo. A mulher de Rômulo, a "popozuda" (veja glossário nesta página) Verônica Costa, primeira-dama da Furacão 2000, foi a vereadora mais votada nas últimas eleições do Rio, com 37 mil votos. O fenômeno ataca por todos os lados.

No Rock in Rio 3, Paula Toller cantou trecho de "Tapinha" durante apresentação do Kid Abelha. Fernanda Abreu bombardeou umas 150 mil pessoas com o refrão de "Cachorra Chapa Quente" em sua apresentação. "Acho muito saudável a galera de SP e a classe média em geral consumirem o funk carioca. É o som criado nas favelas e subúrbios do Rio, espécie de ponte entre as "cidades partidas" (zonas ricas/zonas pobres)", diz Fernanda. Mas foi na TV que o fenômeno ganhou sua vitrine mais reluzente. A "madrinha" Xuxa não para de tocar, cantar e dançar o funk na tela da Globo, em seu "Planeta Xuxa", desde novembro de 2000. "A razão de o funk estar presente nos programas da Xuxa é por ela ser funkeira por excelência. Na Globo, ela, mais do que ninguém, gosta do gênero", afirma Marlene Mattos, diretora-geral do "Planeta Xuxa" e responsável pelas descobertas sonoras que podem virar moda, via Xuxa. O apresentador Luciano Huck, do também global "Caldeirão do Huck", é outro porta-voz funk. Huck até mostrou em entrevista um CD de funk para a boys band "NSync, que o levou para casa. Agora o funk já está no Gugu. E fez o animador do SBT, cansado de bater o "Domingão do Faustão" em audiência, emplacar o feito inédito de ganhar, no último domingo, da própria Xuxa e seu outro programa, "Xuxa Park". Terça passada, a banda funk Bonde do Tigrão deu alegria também à TV Bandeirantes. Músicas como "Cerol na Mão" provocaram recorde de audiência no programa "Superpositivo", que chegou a festejados 10 pontos.

E que música é essa, que depois de 28 anos embalando festas nos morros do Rio chega à TV, a boates da moda da abastada zona sul carioca e virou febre nacional? Registro sonoro dos famosos e violentos bailes das favelas cariocas, movidos por hipnóticas batidas programadas e sons estourados de baixo, o funk "tipo exportação" mudou o foco. Suas letras, que falavam muito em favela e tráfico, hoje são brandas e versam sobre gíria e sobre sexo. O tema universal é o da "popozuda", mulher de bunda grande. A classe média acha graça e não se assusta. O próximo passo da dominação chega na semana que vem, quando as lojas de discos serão atingidas pelo lançamento, pela gigante Sony, do CD homônimo do Bonde do Tigrão. O CD terá "Cerol na Mão 2", candidato a novo hino. "Nesta semana eu estava aí em SP e foi engraçado. Por onde andava, ouvia a minha voz nas ruas, em todo lugar", diz Tigrão, depois de uma sessão de fotos para a capa do disco, feita às pressas pela Sony, para não perder o... bonde. Talvez a mais famosa banda funk, o Bonde do Tigrão iniciará "turnê" em SP no próximo dia 17, em Cachoeira Paulista, interior. Depois, shows na capital. Aí, demorou!

A reportagem expressa muito bem o espanto gerado pela explosão do funk carioca naquele ano. Gestado nos “famosos e violentos bailes das favelas cariocas” o funk teria produzido a “megaempresa” Furacão 2000, que já se ramificava por outros meios como a televisão e a política. Por fim passava a integrar as fileiras das grandes gravadoras como a Sony, preocupadas em “não perder o bonde”. Apesar de reproduzir estereótipos bastante arraigados, como a suposta violência dos bailes de favela, o autor é preciso em identificar o modo como o mercado funk se articulava naquele momento. Os artistas eram produzidos e lançados nos bailes de favela, alcançavam um público maior por meio das equipes de som e, eventualmente, assinavam com as grandes gravadoras. Na base de todo o processo encontravam-se os DJs de favela.

As tecnologias de produção e disseminação da música possibilitaram o surgimento de uma cena musical independente de grandes proporções. Nos sotaques, gírias e temáticas do funk carioca estavam impressas a estreita ligação entre este fazer artístico e seus territórios de origem. A intensidade com que estas músicas passaram a se disseminar é um exemplo do que Milton Santos percebia como uma “revanche da cultura popular sobre a cultura de massas, constitucionalmente destinada a sufocá-la”. As possibilidades geradas pelo que ele chamou de “aparelhagem tectônica multiplicadora” – condição de existência do mundo funk carioca – teria criado no final século XX uma “cultura popular de massas” que “extraiu uma nova liberdade cultural de um sistema anteriormente repressivo e hierárquico” (Santos 2002, 320). Este processo não ocorre ao largo do sistema capitalista, pelo contrário. A rede que conecta os bailes de favela e as grandes gravadoras é de certa forma reflexo de um capitalismo pós-fordista que se organiza com base na acumulação flexível de capital. Como argumenta o etnomusicólogo Adam Krims, o sistema capitalista analisado por Adorno e Horkheimer no clássico estudo sobre indústria cultural passou por transformações consideráveis⁴³ que precisam ser levadas em conta na análise do mercado de bens culturais contemporâneo:

Os custos da produção profissional de qualidade, num contexto em que a programação e as tecnologias digitais estão cada vez mais baratas, tornaram a produção independente da música em pequena escala mais lucrativa do que Adorno poderia imaginar. O outro lado da acumulação

⁴³ Entre as transformações que nos interessam estão: a produção em massa de poucos produtos perde espaço para a produção de uma variedade de produtos em porções menores; a produção passa a ser focada no design e simultaneamente cria estratégias que permitam mudanças rápidas e flexíveis no design; uma virada em direção aos serviços; a desintegração vertical de grandes corporações, ou seja, atividades são terceirizadas e entregues para companhias menores; o feedback dos consumidores ocorre mais rapidamente; se proliferam economias regionais especializadas como consequência da desintegração vertical. (Krims 2003, 134-135 [tradução minha])

flexível, inseparável deste contexto mais amplo, é a aquisição de companhias que seriam independentes por conglomerados do entretenimento ainda maiores. O efeito-rede disso é uma indústria com o controle mais centralizado e maior diversificação de produtos *ao mesmo tempo*. (Krimms 2003, 136 [tradução minha])

Embora ainda assentada no modo de produção capitalista essa reestruturação complica as noções de imperialismo cultural e embaralha a dualidade “controle do produtor x passividade da audiência”. Crítico ao uso descontextualizado da obra de Adorno, Krimms parece compartilhar o mesmo pessimismo do filósofo alemão quando aponta o paradoxo da indústria cultural contemporânea:

a variedade infinita de músicas do mundo, inclusive aquelas produzidas e consumidas por sujeitos subalternos, sempre nos rondaram como uma objeção silenciosa ao pesadelo do consumo de massa, mas só essa dobra da acumulação flexível tornou possível que várias dessas músicas atingissem representação comercial em larga escala. (Idem, 137 [tradução minha])

Há, contudo, uma diferença crucial entre o fenômeno analisado por Krimms e a ascensão dos bailes de favela no mundo funk carioca. Embora as equipes de som pudessem ser consideradas “gravadoras independentes” que lucravam com a venda de discos e de direitos autorais, o mesmo não ocorria com a maioria dos DJs de favela. Mesmo que se aventurassem na produção e venda de CDs – distribuídos na maioria das vezes em camelôs –, estes DJs ainda tinham suas apresentações nos bailes como principal atividade e dificilmente ganhavam dinheiro com a produção de músicas. Duda tocou neste tema ao lembrar o lançamento do *Nóis na fita*:

Aquilo ali foi como se fosse um prêmio na minha vida porque meu sonho era gravar um disco. Na época, po, imagina um moleque de favela gravando um CD comercial pra vender, cara. O disco tava na pista com nossos nomes, com nossas músicas, aquilo ali foi um marco! Quando o CD veio pra favela eu nem vendi, eu dei! Eu não vendia o disco eu dava pra cada pessoa aqui. Pra cada grupo, pra cada artista, pra cada pessoa eu dava o disco! Fiquei com uma dívida desse tamanho, maior pirocada na bunda, mas encarei aquela porra! Até hoje se tu der um rolé aqui tem muita gente que tem o disco ainda.

Este comentário é um exemplo de como o saldo da balança podia ser “negativo” para os DJs de favela em suas incursões pela produção fonográfica, ao menos no sentido econômico. Em 2001, ano em que o funk carioca foi o gênero musical mais tocado do verão, as equipes de som e grandes gravadoras acorriam à Cidade de Deus em busca de MCs. Duda não esconde sua frustração ao lembrar o período:

E o povo meio que me traiu. Queria tocar na rádio do Gardênia, queria tocar no baile do Gardênia, começaram a gravar lá também! Cara, começou a ficar complicada a situação aqui. Porque eram vários DJs o dia inteiro caçando artistas aqui, todo mundo querendo pegar os cara pra gravar. E daqui a pouco eu escutava música na rádio "ué? Tati gravou na Pipo's? Tá tocando na rádio? Como

assim?" aí já escutava "Ih, mané, bonde dos tchutchucos gravou música tal?" "Tigrão tá na Furacão, tá na Sony?"

Não se tratava de uma simples “terceirização” em que as gravadoras independentes – neste caso, os DJs de favelas – tornam-se subsidiárias de grandes gravadoras. Na Cidade de Deus dos anos 2000, os DJs Marcos e Duda simplesmente se viram fora de um sistema de acumulação de capital que tivesse a música como produto. Como as gravadoras convidavam seus próprios produtores, os DJs responsáveis por lançar os artistas ficavam fora do circuito em que a disseminação da música tornava-se lucrativo.

Na prática, o principal objetivo dos DJs de favela continuou a ser produzir músicas para aumentar seu repertório nos bailes. Isso fez com que as relações de produção musical entre estes DJs e os MCs não fossem dadas necessariamente por um modelo capitalista da música como produto a ser vendido, mas como produto a ser consumido nos bailes, o principal sustento dos DJs. Por consequência as atividades de produção musical e performance continuaram profundamente conectadas para os DJs de favela, que tinham nestas festas sua principal fonte de renda. Para entender isso basta voltarmos ao exemplo do Bonde do Tigrão. Foram citadas até agora ao menos quatro produções diferentes para músicas do grupo: a versões ao vivo no álbum *Bonde do Jacaré 1998*, outras feitas por Duda e Marcos no *Nóis na Fita*, as versões da Furacão 2000 e, por fim, as da Sony no álbum lançado pela gravadora. O sucesso comercial destas duas últimas versões foi incomparavelmente maior que as duas primeiras. A profusão de versões simultâneas para as mesmas músicas se acentuaria a partir dos anos 2000 e gerou consequências profundas para o modo como as músicas passaram a ser produzidas e compostas.

Os DJs de favela na era dos computadores

Em meados dos anos 2000 o boom do funk na virada do milênio se enfraqueceu e o gênero não emplacava sucessos nacionais com a mesma intensidade dos anos anteriores. Nos bailes de favela, contudo, uma nova geração de DJs tentava ganhar espaço em suas comunidades de origem. No Complexo da Penha, um jovem DJ Byano dava os primeiros passos de sua carreira. Ele se dividia entre tocar com o bonde feminino Juliana e as Fogosas – um dos mais famosos à época – e se apresentar nos bailes da Chatuba quando os DJs mais experientes como Napô e Naldo permitiam. Nas horas vagas, fazia experimentos com seu mais novo brinquedo, presente que sua avó comprou usado. Era

um computador de mesa cujo processador AMD K6-2 possuía 500 mega-hertz de frequência, algo em torno de cinco vezes menos que o computador no qual digito estas linhas. A memória RAM, de 128 megabytes, fornecia uma velocidade de resposta vinte vezes inferior à de um smartphone comum. Para baixar um programa de produção musical era preciso ocupar a linha telefônica durante todo o fim de semana para aproveitar a gratuidade da Internet discada. Uma breve queda na energia elétrica – tão comum nas favelas cariocas – podia botar todo o esforço a perder. Byano não era o único jovem DJ a embarcar naquela onda ainda discreta de democratização dos computadores pessoais no Brasil mas, no mundo funk carioca, ele iria se tornar um dos ícones dessa nova era.

“Não tá no pique do baile” é uma das críticas mais frequentes entre os DJs de favela. Esta frase, um tanto enigmática, é usada pelos mais velhos para questionar as produções de jovens que sonham em subir no tablado de um baile. Ela indica que a produção de uma música ou de um set não está bem acabada, não anima os dançarinos suficientemente bem ou, simplesmente, que “falta algo”. À medida que ganhava espaço no baile da Chatuba, Byano gravava no computador as vozes dos MCs que lá se apresentavam. Quando voltava para casa tinha à sua disposição todos os acapelas da noite, prontos para serem editados no computador e receber novas bases e pontos. “Naquela época a gente queria ser o Byano entende? O jeito dele de produzir passou a ser sinônimo do que era o baile de favela, aquele passou a ser o pique do baile”, me confidenciou o DJ Bel na primeira entrevista que realizamos na Cidade de Deus em agosto de 2017. Ele e Xande também iniciaram suas carreiras em meados dos anos 2000 e, como todos os jovens DJs, enfrentaram muita resistência dos mais experientes até que ganhassem espaço em sua comunidade.

Quando as produções de Byano começaram fazer sucesso nas favelas cariocas, Bel e Xande se perguntavam que tipo de mágica permitia uma qualidade sonora tão acima da média. O bumbo utilizado por aquele DJ da Chatuba, cujo *reverb* conferia uma ambiência volumosa, não era retirado de nenhum sample que eles conheciam. Como fãs que perseguem o ídolo, os dois se dirigiram ao Complexo da Penha a fim de ver Byano em ação e assim descobriram, ao lado da mesa de som, o computador. A partir daquele dia, na Cidade de Deus, os mixers Gemini começariam a perder espaço. “Nós ficávamos no meio do baile com a CPU e aquele tanto de fio na mão, esperando nossa vez de tocar”, relembram Bel e Xande. E nem sempre era possível contar com a solidariedade dos colegas. Itens raros e frágeis, os computadores eram tratados com muito cuidado por seus

donos, que não gostavam de emprestar nem o mouse uns para os outros. Por isso, cada troca de DJ demandava tempo. Era preciso desconectar todos os cabos do DJ anterior, conectar os do próximo, esperar até que o computador ligasse e os devidos programas fossem abertos. Tudo isso, lembremos, em aparelhos vinte vezes mais lentos que os smartphones atuais. Byano, contudo, não gostava de tocar com os computadores:

E eu nunca toquei de computador, até hoje CDJ. Eu tinha duas CDJs, uma era na batida, que eu ligava na mesa e o microfone no computador. Então a voz saía ao vivo mas a batida não saía. A batida saía no mixer da equipe. Entendeu? Porque se eu ligasse o microfone no mixer saía os dois juntos, mas eu não ligava no mixer, ligava no computador.

A CDJ, equipamento ao qual Byano se refere, é uma “unidade de mesa equipada com um compartimento para carga frontal de CD e uma roda móvel em cima; um controle deslizante de ajuste de tom [pitch] e um conjunto de botões completam a interface” (Katz 2010, 216). Esta tecnologia lançada pela Pioneer em 2001 permitiu que os DJs simulassem técnicas como o scratch embora utilizando mídias digitais como CDs e pen-drives em vez do vinil. Como bem observa Mark Katz, o uso do verbo “simular” se justifica pelo fato de que o CD continua girando normalmente no compartimento e é lido por um laser que traduz os zeros e uns que codificam os sons digitalizados. A roda da CDJ apenas simula digitalmente o som obtido quando se manipula um vinil. Além disso, o equipamento permite repetir um trecho em loop com grande facilidade. Basta apertar um botão para iniciar a gravação e apertá-lo novamente quando o trecho que se deseja selecionar chega ao fim. Embora diversas marcas produzam equipamentos como este atualmente, o modelo da Pioneer é considerado até hoje a iniciativa mais bem acabada de adequar as técnicas de performance dos DJs à era digital.



Figura 4 - CDJ Pioneer 1000, modelo lançado em 2001

Não foi por acaso que as CDJs se disseminaram no funk carioca junto dos computadores. Estes últimos eram fundamentais para gravar os CDs – ou pen drives – com as músicas que se desejava usar na CDJ. Vale lembrar a discussão feita no início do capítulo sobre o modo como os aparatos técnicos se relacionam “em famílias”, ou “linhagens”, estabelecendo laços de interdependência uns com os outros (Gell 1998). Apesar do entusiasmo inicial dos DJs da Cidade de Deus com os computadores, muitos deles acabaram aderindo às CDJs em suas apresentações. Desde que os vinis perderam espaço para os mixers e os aparelhos de MD, o scratch era um artigo em extinção no funk carioca. As CDJs permitiram que esta técnica se popularizasse entre os DJs, como é possível perceber em algumas montagens lançadas a partir de meados dos anos 2000. Mesmo assim, o uso destes equipamentos não é exatamente uma regra, já que hoje em dia uma parte expressiva dos DJs – especialmente os mais jovens – se apresenta com laptops e até Ipad.

A certa altura de nossa entrevista com Byano perguntamos a ele se, depois de gravadas as vozes dos MCs no baile, ele as levava para o estúdio a fim de fazer suas produções. “Não”, ele nos respondeu, “eu fazia tudo em casa”. O computador representou um salto nas possibilidades de produção musical e borrou ainda mais as fronteiras entre o “caseiro” e o “estúdio”. Se antes, para produzir uma montagem, os DJs precisavam de mixers e aparelhos de MDs, agora um computador já era o suficiente. As consequências disso são múltiplas e até mesmo contraditórias. Por um lado, Byano ganhou um destaque

até então incomum para um DJ de favela. Na segunda metade dos anos 2000 o sucesso do baile da Chatuba e dos MCs que lá se apresentavam projetou o seu nome como produtor e DJ. Segundo o próprio Byano, diversos álbuns e músicas foram lançados na Internet atribuídas a ele incorretamente. Era uma estratégia utilizada por outros DJs e MCs para atrair o público.

No clássico *Vida Bandida*⁴⁴, lançado em 2009, o intérprete, MC Smith, abre sua apresentação com o anúncio: “Byano, tu não lançou porque esperou eu chegar”. Gravada ao vivo no baile da Chatuba, esta frase tornou-se parte integrante da música e serviu como uma espécie de assinatura do produtor. Ela pode ser considerada um dos primeiros carimbos gravados não *sobre* a música, mas cantada pelo MC na própria faixa. A questão dos carimbos será abordada com detalhes no próximo capítulo mas agora nos interessa observar que isto representou um novo passo para a crescente proeminência do DJ-produtor. Byano não só comandava um dos bailes mais famosos do Rio de Janeiro, como passou a ter seu nome citado por diversos MCs que foram revelados no baile da Chatuba. Parte considerável deste reconhecimento se deve à qualidade de suas produções.

Mas os computadores, por outro lado, também tornaram difícil divisar o produtor profissional dos amadores. O mesmo ano de 2009 foi marcado pelo lançamento de outro proibidão que alcançou grande sucesso. Foi em casa que Gustavo Lopes, mais conhecido como MC Orelha, gravou “Faixa de Gaza”, que se tornaria um marco nos bailes de favela. Depois de compor a música ele decidiu fazer uma pré-produção em casa, com o software de edição que tinha em seu computador. Sua intenção era apresentar a versão “amadora” criada por ele para que seu amigo DJ Gelouko produzisse posteriormente. A estrutura era simples: uma batida em loop e sua voz gravada com um microfone de baixa qualidade. Um amigo para quem mandou a música, contudo, a disponibilizou no Youtube e “Faixa de Gaza” “viralizou”. A partir dali ela se tornaria uma das músicas mais tocadas não só no baile da Chatuba como em todo o Rio de Janeiro, ironicamente, sem que nenhum DJ experiente a tivesse produzido. Em suma, tanto “Vida Bandida” quanto “Faixa de Gaza” foram produzidas em computadores e atingiram um sucesso expressivo, mas por caminhos quase opostos. A faixa vocal da primeira foi gravada ao vivo no baile da Chatuba e depois produzida por um dos DJs mais renomados da primeira década dos anos 2000; no caso da segunda, a produção foi feita pelo próprio MC, que atuou como um “DJ amador”.

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=V0KOiXYkMiQ>

Exemplos como estes são sintomáticos do impacto gerado pelos computadores nas carreiras dos DJs. Ao utilizar o termo “carreira” aqui pretendo me aproximar da visão proposta por Howard Becker em *Outsiders*, onde o autor sugere que esta categoria seja considerada em termos do trajeto de um dado indivíduo e o modo como ele se ajusta ao longo do tempo a diversas instituições, práticas, comportamentos, relações formais e informais de trabalho, etc. (Becker 2005, 111 - 112). No caso dos DJs até o advento dos computadores, os aparatos técnicos eram a *materialização* de uma carreira. Era preciso investir em uma série de objetos que permitiam ao DJ exercer sua arte, objetos estes concebidos primordialmente para a produção e reprodução sonora. Os investimentos na compra e na otimização de aparatos como toca-discos, mixers, aparelhos de MD e caixas de som, entre outros, solidificavam um *projeto*, no sentido que Gilberto Velho resume como uma “conduta organizada para atingir determinados fins” (Velho 2003, 40). Diferente de um mixer e um par de toca-discos – que passaram a ser fortemente associados à carreira de DJ –, os computadores são objetos usados para diversas atividades entre as quais produzir uma música e se apresentar em um baile são apenas uma pequena parte. Em linhas gerais busco ressaltar que, se a compra de um aparelho de MD no fim dos anos 1990 – para citar um exemplo – servia como um forte indicativo de que aquela pessoa era DJ, o mesmo não vale para um computador nos anos 2000. Cada vez mais presentes nas casas da população em geral, o computador não poderia atuar como índice de distinção da mesma forma que um mixer, para citar outro exemplo.

Nas favelas cariocas, mesmo entre os jovens cujas famílias não eram financeiramente capazes de adquirir um computador pessoal, tornou-se mais acessível se aperfeiçoar em programas de edição de áudio, fosse como um projeto ou apenas por lazer⁴⁵. A disseminação do acesso aos computadores possibilitou uma profusão sem precedentes de “novos DJs”. Foi justamente quando seu pai adquiriu um computador em 2007 que Diogo Lima, jovem morador de Bonsucesso que mais tarde ficaria famoso como Polyvox, deu os primeiros passos para se tornar DJ. Embora não fosse cria de favela, a proximidade do bairro de Bonsucesso com as favelas do Complexo da Maré tornou Diogo um frequentador da região desde a adolescência, em grande parte devido aos amigos que fez na escola. Como tantos jovens que se apaixonaram pelo funk depois de 2005, ele conta que “perseguiu o Byano”, uma de suas principais referências à época. Mas foi em 2011

⁴⁵ Como veremos nos capítulos posteriores as lan houses tiveram grande importância neste processo. Muitos DJs de Youtube começaram suas carreiras aprendendo a editar áudio e vídeo nos computadores das lan houses.

no baile do Rodo, favela localizada em Campo Grande na Zona Oeste do Rio de Janeiro, que ele estreou em um baile de favela e se tornou o DJ Polyvox. Antes disso precisou escutar muitas vezes do DJ Marcão, o mais experiente da localidade, que suas produções não estavam “no pique do baile”: “até que ele me deu a oportunidade de tocar dez minutos no começo do baile e foi aquela emoção né? Você dar o play numa caixa de som não é a mesma coisa que dar o play na equipe né? É outra vibe, é outra parada”, me contou o próprio Polyvox em uma entrevista que realizamos no seu estúdio em agosto de 2017.

O período em que Polyvox estreava no baile do Rodo coincidiu com a chegada das UPPs em diversas favelas cariocas e o fim de muitos bailes de favela. Diante da extinção de bailes mais tradicionais, esta favela da Zona Oeste se tornou um dos maiores centros de produção e divulgação do funk. Para outros jovens órfãos de um baile onde pudessem colocar em prática aquilo que vinham aprendendo nos computadores de casa, contudo, a saída foi a internet. Polyvox, que em 2013 criou um “estúdio” de produção chamado Bela Máfia, esteve na vanguarda desse processo. Tratava-se de um canal no Youtube que ele administrava em seu próprio quarto, onde produzia e lançava as músicas. O relativo sucesso do canal à época atraiu outros aspirantes a DJ, que se tornaram alunos de Polyvox. Por cerca de setenta reais a aula, DJs de Youtube como WL Sheik e Yago Gomes⁴⁶ receberiam dicas de produção de Polyvox, que os chama de “filhos”. Embora posteriormente alguns deles viessem a se apresentar em bailes, na época estes adolescentes eram apenas produtores que adquiriam na internet os acapelas de MCs e lançavam suas próprias produções na internet. Outro “aluno prodígio” citado com orgulho por Polyvox foi o próprio WC do Karatê, cujo show abre este capítulo.

Com as UPPs e o fim dos bailes de grande expressão, DJs como Byano perderam a hegemonia enquanto principais difusores do funk para jovens DJs de Youtube em ascensão. Nos bailes remanescentes e naqueles que voltariam a existir a partir de 2016, agora era preciso reconhecer o poder que estes jovens tinham de influenciar na escolha das músicas que se tornariam sucesso. A partir de meados dos anos 2010, o novo *hit* não surgia necessariamente no baile, mas também de canais no Youtube ou páginas do Soundcloud. Os computadores popularizaram não só a carreira de DJ, como também a de *produtor*. Mesmo assim, a relação entre o DJ-Produtor e o DJ da pista de dança é de

⁴⁶ WL Sheik parece ter abandonado seu canal no Youtube, mas Yago Gomes permanece na ativa e é um dos expoentes da geração 150 BPM. Em agosto de 2018 lançou a música *Me Chama* no canal da Kondzilla em parceria com os MCs Maneirinho e Orochi e o DJ 900. Em dezembro de 2019 esta música contava com 4,5 milhões de visualizações.

continuidade. Na maioria das vezes é pensando no “pique do baile”, ditado pelos DJs que atuam na pista, que os produtores criam. Muitos destes DJs de Youtube também se apresentavam paralelamente em bailes. Com a decadência das UPPs e a volta de bailes antes interditados, esta geração, que teve boa parte de sua experiência baseada nos computadores e na divulgação pela internet, pode finalmente assumir em peso os bailes de favela. O resultado foi a retomada do funk carioca no cenário nacional e o celeiro de muitas inovações foi uma das poucas favelas da Zona Norte do Rio de Janeiro que escaparam das UPPs: a Nova Holanda, no Complexo da Maré.

“Do charme ao 150 BPM”, ou “o charme do 150 BPM”

Em 2015, um acidente na aula de jiu-jitsu tirou Polyvox temporariamente dos palcos e o obrigou a dedicar-se inteiramente à produção. Naquele ano a Nova Holanda já se destacava por sediar um dos principais bailes da Zona Norte do Rio de Janeiro. Ele passou então a integrar a equipe de DJs da localidade. “Eu passei a ser a mente por trás da Nova Holanda, eu produzia e o Rodrigo Fox [um dos DJs mais influentes da região] apertava o play”, contou Polyvox. O trabalho realizado ali, como em outras favelas, era bastante colaborativo. Alguns DJs, como ele, se especializavam nas atividades em estúdio, gravando e produzindo MCs, novos beats e pontos; outros, se dedicavam a montar o set e se apresentar no baile. É preciso ressaltar que estas fronteiras não são, de modo algum, estanques. O próprio Polyvox, como vimos, se apresentava em bailes e certamente muitos DJs dedicados à performance também produziam. O fato é que foi na Nova Holanda que os experimentos mais ousados com a aceleração das batidas por minuto ocorreram.

A mudança no andamento do funk carioca se liga tanto às características particulares do baile da Nova Holanda quanto às técnicas de discotecagem. Ainda que utilizem aparatos muito distintos daqueles à disposição de seus precursores há quarenta ou cinquenta anos atrás, os DJs contemporâneos recorrem a técnicas cuja origem remete aos bailes black. Nesta seção, irei me concentrar em duas delas: a escolha do repertório e a aceleração do andamento. Ao refletir sobre os usos que os DJs fizeram destes recursos ao longo do tempo é possível compreender melhor como o 150 BPM se relaciona com as mudanças na organização da economia funkeira, nos aparatos de produção e nos territórios onde os bailes ocorrem. Em *O Mundo Funk Carioca*, Vianna descreve dois

artifícios usados pelos DJs para exercer sua “tecnologia do encantamento”. O primeiro deles seria a escolha de músicas mais conhecidas pelo público. O segundo residia no controle da agitação por meio do ritmo e do andamento:

(...) já presenciei momentos em que o DJ brinca com o seu poder sobre o público. O DJ Marlboro, uma vez, me demonstrou como ele conseguia duplicar a animação do baile em poucos minutos. Suas táticas são sempre infalíveis: a inclusão súbita de uma sequência de músicas muito populares, a mudança de música na hora certa (surpreendendo os dançarinos, que respondem com gritos de aprovação quando reconhecem os primeiros acordes de um grande sucesso de baile). Segundo o discurso “nativo”, a maior satisfação para um DJ é ver o público “delirando”. (Vianna: 1987, pp. 100-101)

Ambas as estratégias estavam diretamente ligadas à economia dos bailes naquele período. Lembremos que na década de 1980 as equipes de som ocupavam um lugar central no gerenciamento destas festas. Eram os donos de equipe que contratavam os DJs. Geralmente, ainda segundo Vianna, cada equipe contratava dois DJs. Um deles, que iniciava a festa, dedicava-se ao “charme” e outro ao “balanço”. O controle da animação era uma via de mão dupla. Por um lado, os DJs transitavam do charme ao hip-hop quando queriam agitar os dançarinos e incendiar a pista. Por outro, a agitação descontrolada poderia descambar para brigas, ameaça constante nos bailes. Naquele período, Vianna já registrava as críticas de diversos DJs que acusavam as músicas agitadas de instigarem a violência. Apesar disso, o charme vinha perdendo espaço nos bailes cariocas. Este recurso também deveria ser usado com cuidado para evitar possíveis conflitos, como bem demonstra o dilema enfrentado por DJ Beto, mais um entrevistado por Vianna:

Ele dizia não saber mais o que fazer: estava conscientemente “queimando” o baile do Mackenzie pois não podia tocar nenhuma música conhecida com medo de que a festa se transformasse num massacre. Algumas vezes, ele até tentava colocar uma música mais animada, mas a reação do público, que começava imediatamente a pular e gritar, era tão assustadora que o DJ Beto era obrigado a tirar a música nos primeiros acordes, mixando-a com um charme, bem calmo e desconhecido, sob o protesto dos dançarinos. Beto disse que o Mackenzie é frequentado por muitos “bandidos” das redondezas, mas que eles são calmos e até ajudam a manter a ordem na festa. Quem causa os problemas são os “pivetes” que, ainda segundo Beto, só vão ao baile para brigar. (Idem: 1987, p. 106)

As questões em torno do andamento e das músicas conhecidas assumiam um significado particular naquele momento e ambas estavam diretamente conectadas.

No início deste capítulo, vimos que a escassez de bons discos se contrapunha à intensa demanda por eles no funk carioca. A fim de preservar a origem de uma boa descoberta, os DJs trocavam ou simplesmente retiravam os rótulos dos discos,

dificultando que outros conseguissem uma cópia. Ou seja, deter a exclusividade de uma boa música era parte do que constituía um bom DJ. Além disso vale lembrar que as músicas executadas nos bailes na década de 1980 eram internacionais, de gêneros ou subgêneros musicais variados e, naturalmente, não possuíam o mesmo andamento. Os DJs tinham um espaço considerável tanto para surpreender o público com músicas exclusivas quanto para explorar mudanças no andamento. Este espaço diminuiu nas décadas de 1990 e 2000 diante das hegemonias do *volt-mix* e do *tamborzão*, bases normalmente reproduzidas a 128 batidas por minuto.

Uma das principais mudanças ocorridas a partir de 2010 – e mais intensamente na metade desta década – foi a quantidade de DJs que se apresentam em um mesmo baile. Os bailes de favela contemporâneos não são organizados por equipes de som. Estas equipes são contratadas pelos organizadores do evento, que podem ser um ou vários DJs da comunidade em questão, um representante dos barraqueiros, o presidente de uma escola de samba local, etc. Por consequência, as equipes não possuem um rol de DJs contratados, elas apenas alugam o aparato – caixas, jogos de luzes, etc. – que possibilitam o baile. Essa organização difusa se reflete na quantidade de DJs: se o baile é da comunidade, o que impede os mais jovens de se apresentarem?

Ao refletir sobre os sentidos da categoria “baile de favela” em minha dissertação de mestrado, sugeri que “a partir do advento das UPPs um baile *na* favela, não é sinônimo necessariamente de baile *de* favela” (Novaes: 2016, p.24). Esta afirmação foi inferida de um contexto particular. Em 2015 DJ Byano organizava um evento que marcaria o retorno emblemático do baile da Chatuba após anos de interdição. O financiamento veio por um edital da Secretaria Estadual de Cultura intitulado “Seleção Pública de Projetos de Bailes e Criação Artística do Funk”. Este edital, tinha como um de seus objetivos “(...)construir um caminho negociado para o retorno dos bailes em favelas pacificadas, agora em novos moldes” (Facina e Passos: 2015, p.4) e contava com uma singularidade: a presença de agentes da segurança pública na seleção de projetos culturais. Por ordem do comandante da UPP local, o baile deveria acabar às 2 horas da manhã, limite bem distinto do que normalmente ocorre em outros eventos deste tipo. Poucas pessoas estiveram presentes naquele dia e o resultado não foi mais que uma pálida lembrança da Chatuba de outrora. Byano foi o único DJ da festa e seguiu um protocolo à moda antiga: começou com músicas mais lentas, internacionais em sua maioria, para agitar o baile aos poucos. Ouvi de muitos interlocutores que aquele evento não podia ser considerado um baile de favela

e concluí que “a categoria ‘baile de favela’ refere-se principalmente aos bailes nos quais o poder coercitivo do Estado não se faz presente de forma intensa” (Novaes: 2016, p.26).

Esta definição esconde o fato de que o poder coercitivo dos aparatos estatais de segurança pública se faz presente com muita frequência, se não pelo confronto direto, quase sempre pelo “arrego”⁴⁷. Além disso, caracterizar os bailes por essa relação é apagar o que hoje me parece mais potente em sua organização: a extensa rede de pessoas que ele mobiliza, sua capacidade multiplicadora de geração de renda e trabalho. Por mais que Byano seja uma referência na Chatuba, a festa que ele realizou naquele momento tinha uma organização distinta de um baile de favela devido às limitações impostas pela conjuntura. A verba destinada pelo edital foi direcionada para ele. Caso permitisse que barraqueiros, ambulantes, DJs e MCs da comunidade participassem da organização, o baile provavelmente tomaria proporções que colocariam em risco os acordos firmados com o comando da UPP, acirrando conflitos. Essa dimensão coletiva da organização e distribuição dos dividendos é um dos traços mais marcantes dos bailes de favela.

O que desejo mostrar agora é qual a relação entre a organização dos bailes, as transformações dos meios técnicos de produção e circulação da música e o 150 BPM. Um dos motivos que levaram os DJs da Cidade de Deus a elogiarem o colega WC do Karatê é o fato de que ele evita recorrer com frequência às músicas “do momento”. Os DJs que se apresentam no começo da noite são, geralmente, os menos prestigiados. “Queimar as músicas” é a expressão usada no mundo funk para descrever a prática de tocar todas as funks famosos antes que os DJs mais aguardados apresentem seus sets. Embora essa prática seja mal vista e criticada por muitos DJs publicamente, ela é difícil de ser combatida e raramente recebe algum tipo de sanção como consequência. Os DJs se esforçam para montar um repertório próprio, mas frequentemente acabam recorrendo aos mesmos sucessos para empolgar o público. Isso acontece porque atualmente é possível baixar com facilidade todas as músicas pela internet. Além disso, essa dinâmica está ligada à organização bastante inclusiva dos bailes atuais em relação ao número de DJs que, nos bailes pequenos com apenas uma equipe de som, gira em torno de cinco no mínimo. Como vimos, em um evento como o aniversário do Rennan da Penha no baile da Gaiola, mais de trinta DJs podem se apresentar na mesma noite.

⁴⁷ O arrego é o dinheiro pago aos policiais pelos varejistas de drogas ilícitas. Geralmente é por meio dele que se negocia a permissão para que os bailes ocorram. Muitas vezes o arrego é a única “contribuição” dada pelos bandidos para que as festas aconteçam.

Em um post recente no facebook MC Copinho, artista e empresário bastante conhecido no mundo funk, comentou a dinâmica atual dos bailes e das produções dos DJs. Como sua carreira teve início ainda na primeira década dos anos 2000, seu olhar sobre os DJs mais jovens remete à sua memória do que era o funk há 10 anos e como ele se transformou. É a partir deste lugar que o MC tece sua crítica:

De 10 podcasts que escutei essa semana 7 tinham as mesmas músicas.

8 tinham as mesmas gírias tipo (Vai começar, já começou, vamo que vamo em, até em baixo)

9 com as mesmas vinhetas

Apenas 1 estava diferente então apenas 1% de diferença de um para o outro será que no baile tá o mesmo ritmo? Será que é só eu que percebi isso?

Copinho foi um dos primeiros MCs de sua geração a gravar músicas em 150 BPM e se coloca frequentemente como um entusiasta do movimento. A pergunta feita por ele sobre a semelhança entre a padronização nos podcasts e nos bailes é retórica, como ele já demonstrou em outras postagens nas quais criticava a falta de criatividade dos DJs nos bailes de favela.

Embora a aceleração mais acentuada no andamento das músicas tenha acontecido especificamente na favela da Nova Holanda, os efeitos do aumento no número de DJs e restrição dos bailes foi sentido em outras localidades. Um dos jovens cuja carreira teve início depois de 2010, o DJ Marlon da Cidade de Deus, relatou que, após a interdição dos bailes devido à implementação da UPP na localidade, uma casa de shows próxima à CDD conhecida como Beco da Sinuca se tornou o reduto do funk naquele período. Ali se apresentavam muitos DJs da região e, segundo ele, o DJ Xande foi um dos primeiros a acelerar o andamento: “todo mundo era 130 e ele botava 132. Eu comecei a acelerar também no Beco da Sinuca, a gente tocava acelerado, o BPM de todo mundo tava normal e o nosso já estava em 135 variando daí pra cima, rápido igual rave”. Na mesma entrevista MC Larissa, uma das jovens cantoras reveladas na década de 2010, corroborou a fala de Marlon, seu DJ e marido: “eu chegava lá no beco pra cantar e quando eu ia embora falava ‘esses DJs são ridículos tocam muito rápido e falam pra caralho’”. A necessidade de se destacar em meio a tantos DJs em fomentou experimentos mais ousados com a aceleração do andamento. Ainda assim, os DJs da Cidade de Deus estavam bem distantes das 150 batidas por minuto que viriam a definir uma geração.

A intensidade com que tal aceleração ocorreu na Nova Holanda se deve, em grande medida, às características particulares do baile naquela favela. A Teixeira Ribeiro, uma das ruas mais movimentadas da Nova Holanda, é estreita diante do fluxo intenso de

peessoas, carros e motos que por lá transitam diariamente. Em seus 700 metros de extensão ela vai da Avenida Brasil – principal acesso à favela – até a Linha Vermelha. Nas noites de sábado, quando a rua normalmente era interditada para o baile, cerca de vinte equipes de som se distribuíam pela rua, cada uma com um conjunto de DJs que disputavam a atenção do público. Ao longo do baile o fluxo de pessoas era intermitente, o público se deslocava constantemente em busca da melhor equipe. Os bons DJs tornavam visível sua proeminência sobre os outros, já que uma multidão poderia se instalar em frente à equipe na qual se apresentavam enquanto outras tocavam para apenas algumas dezenas de pessoas. A Nova Holanda era uma arena de DJs. A busca por animar o público mais que os colegas fomentou experimentações no andamento em uma intensidade até então inédita.

Tanto os softwares para computadores quanto as CDJs oferecem mecanismos relativamente simples de alteração do andamento. Ao acelerar uma música, contudo, a frequência total da faixa de áudio – o *pitch* – é alterada, o que torna toda a música mais aguda⁴⁸. Uma alteração de alguns poucos bpm pode representar uma diferença mínima de frequência e era destes limites que os DJs da CDD, por exemplo, trabalhavam. A diferença que separa 130bpm para 150bpm, contudo, era expressiva demais para passar despercebida. Os DJs que se apresentavam na Nova Holanda, até aquele momento, não haviam criado beats naquela velocidade. Eles apenas aceleravam bases originalmente gravadas a 130 BPM e, com isso, precisavam lidar com uma perda considerável na qualidade do som. DJs mais experientes como o próprio Byano foram frontalmente críticos à novidade. A principal crítica era que, em um contexto de crescente hegemonia do funk paulista, a baixa qualidade das produções lançaria o funk carioca em um ostracismo ainda maior.

A geração mais jovem de DJs, por outro lado, não teve problemas em abraçar este movimento. Entre aqueles que buscavam construir seu espaço nos bailes, acelerar o andamento era uma estratégia providencial que permitiu a Rennan da Penha e WC do Karatê se destacarem entre os DJs mais antigos de suas comunidades de origem. Para os “DJs de Youtube” em ascensão como FP do Trem Bala, Iasmin Turbininha e Yago Gomes, as músicas em 150 BPM eram um suprimento novo para seus canais, muito bem recebidas pelos seguidores.

⁴⁸ Da mesma forma, os softwares e as CDJs oferecem mecanismos para manter o pitch apesar de alteradas as batidas por minuto. Para isso, contudo, é preciso digitar uma forma relativamente complexa que calcule a razão entre a frequência e o novo bpm.

O conflito entre gerações não se restringiu a posts genéricos em redes sociais. Ataques mais diretos também ocorreram com frequência. No final de 2017, Rennan da Penha provocou publicamente Buiú, maior expoente do baile da Mangueira, que se reestabeleceu em grande medida devido ao seu engajamento na organização da festa. Ele trabalhou com Mister Catra na primeira década dos anos 2000 e é considerado por diversos funkeiros um dos melhores DJs da sua geração. Isso não impediu que Rennan, cerca de dez anos mais novo, se manifestasse no meio de um show no baile da Gaiola: “fala pro Buiú começar a produzir as músicas em 150, tá em 140. Fala pro ladrão de baile começar a produzir uma música maneira!”. Ao ouvir os protestos do DJ Xande da Cidade de Deus, da mesma geração que Buiú, Rennan continua “vai tomar no cu Xande é isso mesmo, não gostou me agride! Vai na mão comigo pra todo mundo ver. Eu não quero bater em velho, mas vou ter que bater!”. O vídeo-resposta divulgado por Buiú conecta as questões debatidas até agora:

Nunca roubei baile de ninguém, até porque o baile nunca foi da gente DJ. A gente faz um trabalho, a gente recebe pra isso. Quem paga o baile são os barraqueiros e a rapaziada que vocês sabem. A gente faz um trabalho. Agora, se eu chego lá e faço um bom trabalho que todo mundo gosta e continua me contratando eu vou continuar! (...) E outra: eu produzo a 130 BPM sim, a 120 e a 140 porque eu tenho peito pra isso, eu tenho história pra isso! Eu tenho currículo pra isso! Eu não quero viver de passado não, quero falar de passado e atualidade. Eu tô há 15 anos no funk, parceiro, é o maior tempão. E detalhe: 15 anos fazendo música, botando música na pista, estourando vários MCs. E tu, será que daqui a 15 anos você vai ser alguém?”

Depois do “tambor coca-cola” criado por Polyvox, já citado no capítulo anterior, surgiram diversos beats novos em 150 BPM que tornaram a polêmica em torno do andamento obsoleta. Na verdade, DJs como Iasmin Turbininha, que desde 2018 passou também a se apresentar em bailes, atualmente produzem músicas a 170 batidas por minuto. O funk carioca tem retomado sua onda de popularidade e, desta vez, com os DJs do movimento 150 BPM à frente. Não por acaso estes DJs passaram a ser os principais alvos de ataques dos aparatos de repressão do Estado. Em março de 2019, Rennan da Penha foi preso novamente por ter sido condenado em segunda instância no processo que mencionamos no capítulo anterior.

Ele foi solto em novembro do mesmo ano por uma determinação do Supremo Tribunal Federal que suspendeu temporariamente as prisões após condenação em segunda instância. A prisão de Rennan fez parte de um movimento mais amplo de perseguição aos bailes que, como vimos, não é novidade. O ineditismo, neste caso, é a figura do DJ como alvo principal dos agentes de segurança pública. Em julho de 2019, os DJs Polyvox,

Iasmin Turbininha, FP do Trem Bala foram intimados a depor pela Polícia Civil do Rio de Janeiro. O motivo da intimação não foi anunciado sob a alegação de que corre em segredo de justiça. A escolha dos DJs como alvos é sintomática da importância destes artistas na organização atual do funk carioca. No fim da década de 1990, os alvos foram os donos de equipe e, nos anos 2000, os MCs. E é sobre estes últimos que vamos falar a partir de agora.

MC

Sou capoeira sim
Sou capoeira, sou demais
Não entro nessa briga
Porque eu luto pela paz

Eu acho tão bonito a humildade dessa gente
Se unindo pra fazer os bailes beneficentes
Eu entro nessa roda pra minha técnica mostrar
Lutando contra a fome, contra a violência
(MCs Cidinho e Doca – Capoeira do amor)

Ao acompanhar de perto o trabalho de Bel e outros artistas na Malibu Produções, pude conhecer melhor as dificuldades que eles enfrentam ao longo de suas trajetórias. O esplendor dos bailes com seus palcos, grandes caixas de som e plateias suntuosas contrasta com um cotidiano penoso para a grande maioria que ainda sonha em alcançar uma estabilidade financeira a partir de seu trabalho no mundo funk. Aqueles que se aventuram pelo circuito dos bailes de favela lidam com o paradoxo de uma economia simultaneamente vantajosa no que se refere à projeção artística e ingrata em termos de uma remuneração condizente com tal projeção. Estas festas duram em média oito horas ininterruptas. A trilha sonora que permite tamanha extensão é produzida e reproduzida, como vimos, pelos DJs. Mas diferente de outras cenas de música eletrônica, o funk carioca é *cantado* por MCs que fornecem parte da matéria-prima com a qual estes DJs trabalham. Ao menos desde a década de 1990, são eles que criam e interpretam os funks que rondam o imaginário do público.

No final de 2017, Daniel do Nascimento Batista, jovem de 29 anos nascido e criado na favela de Rio das Pedras, estava prestes a emplacar dois sucessos nos bailes. “Como é bom transar” e “Sarrando na Glock”, ambas compostas e interpretadas por ele, apareciam cada vez mais nos sets dos DJs cariocas. MC ML, seu nome artístico, tinha Bel como DJ e empresário, o que tornava sua presença na Malibu Produções frequente. Bel era responsável por buscar contratantes interessados em shows do MC, além de produzir algumas músicas e acompanhá-lo como DJ nas apresentações ao vivo. Em troca, recebia uma fração do cachê nos shows que conseguisse agendar. O crescente sucesso das músicas de ML, no entanto, ainda não havia se tornado necessariamente lucrativo para nenhum dos dois. As músicas, segundo eles, ainda precisavam ser *trabalhadas*. Trabalhar

um artista, ou uma música, é a expressão usada para descrever as estratégias a que os empresários e artistas recorrem com o objetivo de alcançar sucesso e retorno financeiro pelo seu trabalho.

Em uma noite de sábado, meados de abril de 2018, Bel e ML dariam um importante passo neste trabalho de divulgação. Acionando alguns de seus contatos, Bel conseguiu uma oportunidade para que ML se apresentasse no Baile da Gaiola. Naquela noite, o palco central dedicado aos MCs seria instalado e diversos artistas prometiam se apresentar. Estávamos empolgados com aquela notícia. A presença no palco mais famoso do Rio de Janeiro era um certificado de que ML estava conquistando seu espaço entre os grandes. Além da amizade que vínhamos construindo ao longo da convivência no estúdio, eu estava pessoalmente envolvido com aquele momento. A pedido de Bel, ajudei a produzir as versões lights de “Sarrando na Glock” e “Como é bom transar”. É comum que as músicas compostas para os bailes de favela soem um tanto polêmicas para o público mais amplo das rádios e televisões. Por isso, parte de trabalhar uma música consiste em produzir versões em que as letras originais são alteradas para se adaptarem às demandas de outros meios de distribuição. A letra de “Sarrando na Glock” originalmente fazia referência a uma série de armas frequentes entre bandidos nas favelas cariocas:

A novinha perde a linha quando ela vê o bonde
Ela só quer os cintura ignorante
Vem pra favela pra dar pra traficante
Ainda chama as amiguinhas pra conhecer o nosso bonde
Ela é sinistra e gosta de sarrar
Ela é perigosa e não pode ver um AK

Vai sarrando na Glock
Vem roçando no AK
Vai esfregando na Meiotá
Devagarinho malandra
ML que vai te empurrar⁴⁹
(MC ML – Sarrando na Glock)

⁴⁹É possível escutar esta música através do link: <https://soundcloud.com/dj-bel-cdd/mc-ml-vai-sarrando-na-glock-djs-bel-da-cdd-biel-do-anil-150bpm>

Esta letra, que pode ser considerada a “original”, possui versões produzidas por diversos DJs de diferentes favelas e costuma integrar montagens variadas, onde músicas de outros MCs se somam a ela. Para rádios, festas fora da favela, ou qualquer outro tipo de evento em que as referências bélicas soariam deslocadas, a versão light da música, intitulada “Sarrando nos Top”, é a seguinte:

A novinha perde a linha quando ela vê o bonde
Ela só quer os cintura ignorante
Vem pra favela curtir o *nosso funk*
E ainda chama as amiguinha pra conhecer o nosso bonde
Ela é sinistra e gosta de dançar
Ela é perigosa *e toda hora quer sarrar*

Vai *sarrando nos top*
Vem *jogando pra cá*
Vai *esfregando toda hora*
Devagarinho malandra, *ML que vai te sarrar*⁵⁰
(MC ML – Sarrando nos top)

Nesta versão light, eu contribuí gravando solos de teclado que não estavam presentes nas anteriores. Os detalhes desta atividade serão abordados no próximo capítulo. Agora interessa registrar que depois desta gravação passei a integrar de algum modo os esforços para que as músicas de ML alcançassem o sucesso desejado. Este foi um dos principais motivos que levaram ele e Bel a me convidarem para acompanhá-los ao Baile da Gaiola naquela noite, embora a versão que ele interpretaria em seu show não fosse a mesma que ajudei a produzir.

Animados, Bel e eu nos encontramos às onze horas da noite em um posto de gasolina próximo à minha casa para um “esquenta”. A loja de conveniência do posto, que funcionava 24 horas por dia, era um ponto de encontro certo para os interessados em prolongar a noite para além do horário habitual dos bares. Nosso plano era tomar algumas cervejas na Cidade de Deus enquanto aguardávamos o motorista, que iria nos buscar à uma hora da manhã. A questão do transporte é particularmente relevante entre os artistas do funk carioca. Com exceção daqueles mais estabelecidos, a maioria dos DJs e MCs não possui carro, especialmente devido ao custo elevado de compra e manutenção. Mesmo

⁵⁰ Os trechos em itálico sofreram alterações. É possível escutar essa música através do link: <https://soundcloud.com/dj-bel-cdd/mc-ml-vai-sarrando-nos-tops-dj-bel-biel-do-anil-2018-litgh-150-bpm>

entre aqueles que detém seu próprio veículo, é necessário encontrar um amigo disposto a fazer as vezes de “piloto”, já que os DJs e MCs provavelmente irão beber na festa, de modo que dirigir não seria recomendável. A bebida é, com frequência, o único “pagamento” que um artista recebe por sua apresentação e, sendo assim, convém aproveitá-la.

Enquanto conversávamos em nosso esquentado Bel me revelou que, no show do ML na Gaiola, nem mesmo a bebida de graça estava garantida. A empolgação naquela noite se justificava somente pelo simbolismo de subir ao palco do baile, especialmente pelo que isto representava para as aspirações de ambos. A cerca de nove quilômetros da Cidade de Deus, ML se preparava em sua casa no Rio das Pedras. O plano era que o motorista buscasse primeiro o MC e só depois viesse ao nosso encontro. Perto da meia-noite, tentamos entrar em contato com o motorista amigo de Bel, apenas para checar se tudo corria bem. Ninguém atendia, supomos que ele estivesse se preparando. Ainda tranquilos, tentamos contato novamente à uma hora da manhã. Não obtivemos resposta e nossas ligações foram ignoradas até as duas da manhã.

Àquela altura, consternado, ML anunciou que não iria mais. Não tínhamos dinheiro suficiente para pagar um taxi que percorresse todo o trajeto até a Penha. Recorrer ao transporte público, como o BRT, não seria entrada digna de um artista. Sugeri que chamássemos um carro por aplicativo, mas por ser listada como “área de risco” pelas empresas, não conseguiríamos uma corrida partindo da Cidade de Deus. O mesmo ocorreria em Rio das Pedras. Como aquela era a nossa única saída, Bel e eu andamos até os acessos da Cidade de Deus e convencemos ML de chegar até nós de algum modo. Embora tenha pedido expressamente que o esperássemos, ele passou cerca de quarenta minutos sem responder nossas mensagens ou ligações. Já se aproximavam as três horas da manhã quando o MC despontou de bicicleta pela Estrada do Gabinal, uma das ruas de acesso à Cidade de Deus.

Enquanto guardávamos a bicicleta no estúdio da Malibu Produções, o motorista ligou. Explicou que estava em um hotel com a namorada, pediu desculpas pelo atraso e nos avisou que chegaria em dez minutos. Dessa vez, foi pontual. No carro, nosso cansaço era indistigável, o que contrastava com a animação e bom humor do motorista. Enquanto percorríamos a Linha Amarela um pagode de Jorge Aragão com o Grupo Bom Gosto, escolhido pelo motorista, ajudava dissipar o clima tenso:

Tudo nesse mundo é tão comum
Todo mundo é parte do princípio, meio e fim
Preto, branco, rico, pobre tanto fez
Eis aí o X, ninguém resolve essa questão

Tire sua onda enquanto é tempo
Vá gastar seu tempo por aí
Se levanta irmão, sai dessa aí
Muda esse placar de 7 a 1

Desistência não, eu não aceito
No final do túnel existe luz
E a sua cruz é tão pesada quanto a minha

E no geral, o bem jamais perdeu pro mal
E ainda bem que ainda há bem
Ainda bem
Em nome do Pai, do Filho, do Espírito Santo, amém

E se Deus é contigo, amém
Não temeis o perigo, amém
Mil cairão ao seu lado, dez mil à direita
E você ficará bem
(Jorge Aragão e Grupo Bom Gosto – Princípio, meio e fim)

Quando chegamos na Gaiola, às quatro horas da manhã, a festa estava no auge. Nos esgueiramos entre a multidão rumo aos outros MCs, que ocupavam o camarote demarcado por uma cerca em torno do palco. Justo na hora em que Bel se apresentava para o segurança que autorizaria nossa entrada, fui arrastado por um trezinho. Nos bailes, é como chamamos os grupos de amigos enfileirados cujos braços, uns apoiados nos ombros dos outros, impedem que se percam. Perdido de meus amigos, consegui me aproximar da cerca e por sorte pude acenar para o MC Rodson, um dos maiores expoentes do proibidão, que eu entrevistara ainda em minha pesquisa de mestrado. Ele disse ao segurança: “bota o moleque pra dentro que ele é nosso”. Agradei ao MC, que confessou não se lembrar de onde me conhecia. Tratei de tranquilizá-lo, afinal nossa entrevista ocorrera quatro anos antes. Desde nosso primeiro encontro Rodson deixou de ter uma projeção restrita às favelas para se tornar um dos MCs cariocas mais conhecidos Brasil afora. Em grande medida este salto deveu-se à música “Favela é lugar de paz”, lançada

em 2016, cujo estilo mais próximo do funk consciente que do proibidão parece ter sido bem recebido pelo público mais amplo.

Rodson não era o único MC de grande expressão presente naquela noite. Algumas dezenas de artistas aguardavam a vez de subir ao palco de modo que diferentes gerações e estilos do mundo funk se encontravam naquele camarote. Após reencontrar meus amigos, pude assistir às apresentações. No palco, uma MC cantava acompanhada por um grupo de dançarinas. Seu figurino, letras e modo de cantar destoavam do habitual em bailes de favela e os artistas presentes não escondiam certo descontentamento. Bel me explicou que aquela MC tinha uma empresária famosa que havia pago para apresentá-la na Gaiola. Não pude verificar essa informação, mas naquele momento pareceu uma explicação plausível para o desencontro entre o que se espera em um baile de favela e o que a MC e suas dançarinas apresentavam ao público. De todo modo, foi a única vez que ouvi aquela artista, que aparentemente não emplacou nenhuma música até o momento.

Os primeiros raios de sol iluminavam a manhã de domingo quando ML se apresentou. Em menos de vinte minutos ele cantou suas músicas mais famosas e outras que ainda pretendia lançar. O público se mostrou especialmente entusiasmado ao ouvir “Como é bom transar”, sua música mais famosa. Diante do esforço para chegar ao baile, uma apresentação tão curta pode parecer frustrante. E de certa forma foi. Não posso inferir o que Bel e ML sentiram, apenas o que verbalizaram. Ambos manifestaram certo incômodo com a grande fila para se apresentar e o modo como os organizadores pressionavam os MCs para terminarem seus shows no curto prazo combinado. Após o show de ML ainda permanecemos por um tempo no baile, mas o cansaço nos levou de volta para casa por volta das sete horas da manhã. A festa ainda seguiria até o meio dia.

As apresentações não-remuneradas nos bailes de favela fazem parte da busca por reconhecimento no mundo funk. Caso sejam bem sucedidos neste processo, os MCs ou DJs podem frequentar circuitos mais lucrativos como casas de show, festas universitárias, casamentos, aniversários, enfim, eventos onde serão pagos pelas apresentações. Por outro lado, artistas mais famosos podem ser remunerados nos bailes de favela quando considerados atrações que “trazem público”. Não há, contudo, valores absolutos quando se trata do cachê. Em bailes menores, não muito prestigiados, ML seria considerado uma atração digna de receber o pagamento devido – um pagamento condizente, claro, com a arrecadação do baile. No caso da Gaiola, por outro lado, apenas os DJs e MCs muito “estourados” recebem para se apresentar. O cachê é uma razão entre o prestígio do artista

e o prestígio do baile. Um último caso são os artistas bem estabelecidos no circuito *mainstream* das grandes gravadoras, redes de televisão e rádio. MCs como Ludmilla, Nego do Borel e Livinho são exemplos desta categoria de artistas e já se apresentaram no baile da Gaiola. O fato de não cobrarem cachê por suas apresentações nos bailes ressalta que eles não integram mais aquele circuito e não tiram dali o seu sustento.

Apresentar-se em um baile, contudo, não é a única forma de trabalhar uma música ou um artista. Desde 2014, os carimbos se firmaram como outra estratégia frequente de divulgação. Em julho de 2018, por exemplo, ML anunciou em sua página do Facebook: “Boa noite rapaziada, amanhã gravo 100 carimbos das músicas que estão no comentário. Só dá pra entregar 100 hein tropa! Lembrando que vou postar os carimbos no meu Soundcloud, então não precisa mandar o e-mail”. As músicas no comentário a que ele se referia eram “Bucetinha bucetão” e “Catucando”. Seu post no Facebook recebeu cento e vinte e oito comentários com nomes do tipo “DJ Sheik do Youtube”, “DJ Andrezinho 22” e assim por diante. Na maioria dos comentários constava não apenas um, mas vários nomes como “DJ JT2, DJ LN Fox, DJ William, DJ Fagner”. São DJs que viram a postagem e aproveitaram para inserir os nomes de outros DJs amigos seus. Também era comum que eles anunciassem, além de seus nomes, as comunidades onde moram: “DJ Bruno da Mangueirinha”, “DJ Ítalo do Martins”, etc. Após receber estes nomes em sua caixa de comentários, ML se dirigiu ao estúdio e cantou, sobre uma base qualquer, as músicas anunciadas. O acapela foi posteriormente disponibilizado para os DJs. Tomemos como exemplo a música “Bucetinha, bucetão”:

Bucetinha, bucetão

Vem quicar no pirocão

Bucetinha, bucetão

Vem quicar no pirocão

Sei que tu se amarra em sentar

E transar já virou um vício

Tu quer se envolver com os carinhas

Com postura de bandido

(MC ML – Bucetinha, bucetão)

A frase “tu quer se envolver com os carinhas”, em destaque, é reservada para os carimbos. Ela será substituída por “tu quer se envolver com o DJ Bruno”, ou “tu quer se

envolver com o DJ Andrezinho” e assim por diante. Em alguns casos, quando o nome em questão não se encaixa na métrica da frase, ML pode alterar a letra e criar algo como “tu quer dar pro DJ William”. A gravação costuma levar algumas horas e, geralmente, é feita a contragosto dos MCs. Se para os DJs eles conferem um prestígio significativo, para os MCs trata-se de um trabalho extenuante. O próprio ML, por exemplo, havia comentado conosco sobre seu desejo de não gravar carimbos, mas, por fim, cedeu à pressão dos DJs que com frequência lhe mandavam mensagens pedindo versões das músicas. Há um bom motivo para que ele tenha revisto seu posicionamento. As versões carimbadas aumentam consideravelmente as chances de que um DJ execute a música já que, para este último, são sinônimo de prestígio.

Os carimbos demandam uma técnica específica de composição, pensada desde o princípio para otimizar a circulação nos bailes de favela. Trata-se de uma forma de gravação e circulação do som bem como de uma reafirmação do “aqui e agora” do baile, que sempre foi um ambiente para se dançar músicas gravadas. Até mesmo hoje, a festa pode acontecer sem um MC, mas nunca sem um DJ. Desde as versões de músicas estrangeiras cantadas em português pelo público, diferentes técnicas buscaram aproximar músicas gravadas em outros contextos ao momento específico do baile. O modo como os carimbos se disseminaram diz muito sobre a organização atual do mundo funk, o papel dos MCs e suas diferentes técnicas de canto e composição ao longo do tempo. Este capítulo pretende abordar esta dinâmica pelo ponto de vista dos MCs, a categoria de artistas que ganhou os holofotes a partir dos anos 1990.

1989 – Raps, melôs e a “invenção” dos MCs

Quando Grandmaster Raphael e Marlboro gravaram os álbuns inaugurais do funk carioca, se depararam com o mesmo dilema. Entre o microfone e a mesa de produção, havia uma lacuna. Quem iria cantar? As soluções encontradas por eles, em suas similaridades e diferenças, são representativas daquela fase inicial de “nacionalização” do funk e das posições que ambos ocupavam em termos de redes e subsídios para a execução de seus trabalhos. Marlboro já acalentava a ideia de lançar um disco com músicas autorais ao menos desde 1988, quando arriscou algumas gravações com o grupo Funk Firmeza, que tinha o rapper Abdulah como vocalista (Essinger 2005, 84). Os resultados, inicialmente, não agradaram. DJ já experiente, Marlboro sabia que aquelas

primeiras tentativas não iriam emplacar nos bailes nem nas rádios. Na entrevista que nos concedeu, ele explicou aquele período se dividindo ao meio: “como produtor eu achava legal pra caralho, como DJ eu achava um lixo... então eu não conseguia deixar o produtor falar mais alto que o DJ”.

Produtor e DJ se entenderiam pela primeira vez diante de uma ideia tão boa quanto simples: recorrer a músicas que já eram cantadas em português nos bailes. Como vimos no primeiro capítulo, o refrão de “Melô da mulher feia” surgiu como paródia cantada pelos funkeiros em cima de uma faixa do grupo 2 Live Crew. Na voz de Abdulah, que interpretou a versão produzida por Marlboro, o verso “mulher feia chupa pau e dá o cu” seria substituído por “mulher feia cheira mal como urubu”. A pedra fundamental do funk carioca já nasceu dividida entre uma versão para o baile e outra gravada. Marlboro não tardou em apresentar a novidade em seu programa de rádio. O sucesso foi imediato e a “Melô da mulher feia” lhe abriu as portas da Polygram. O convite para integrar o quadro de funcionários da gravadora foi feito por Cidinho Cambalhota que, junto de Corello, foi um dos pioneiros do charme no final dos anos 1970.

Além de seus trabalhos como DJ e funcionário da Polygram, Cidinho Cambalhota comandava desde 1987 o Som na Caixa⁵¹, primeiro programa de televisão dedicado ao mundo funk. Em 1989, ano de lançamento do *Funk Brasil*, ele acrescentaria o título de “MC” ao seu já extenso rol de profissões. Cambalhota foi o intérprete de “Rap das Aranhas”⁵², primeira faixa do álbum produzido por Marlboro. O locutor da rádio em que Marlboro se apresentava também não ficou de fora. Sob o epíteto de MC Batata, ele interpretou “Entre nessa onda” e “Melô do bêbado”. Ademir Lemos, agitador dos Bailes da Pesada junto do DJ Big Boy, cantou a música “Rap do Arrastão”. O rapper Abdulah, com “Melô da mulher feia” e “Melô dos números”, e o grupo Guto e Cia., “Melô do bicho”, completavam o disco.

Naquele mesmo ano, Grandmaster Raphael também investia na produção de seu álbum, o *Super Quente*, que seria lançado pela equipe de mesmo nome. Com uma rede mais enxuta de colaboradores⁵³, Raphael decidiu que ele mesmo assumiria os vocais: “eu

⁵¹ Trechos do programa podem ser encontrados no link <https://www.youtube.com/watch?v=SXUsWt0dJ6Y>

⁵² Tratava-se de uma versão de “Rock das aranhas”, composta por Raul Seixas. A música, censurada na ditadura, foi liberada após a recente redemocratização do Brasil (Essinger 2005, 88).

⁵³ Como o próprio Grandmaster ressaltou na entrevista que nos concedeu, ele contou com a ajuda de Toni Minister e Funk Gil, dois dos principais atravessadores de discos do Black Rio. O *Super Quente* também passou pelas mãos do paulista DJ Cuca, que fez a mixagem. Parte destas informações já havia sido registrada por Essinger (2005, 96)

não sabia cantar, então no Yamaha SPX90⁵⁴ tinha um parâmetro chamado pitch change, que você muda o pitch da voz. Aí ficava aquela voz de patinho”. Com essa voz editada, “MC Raphael” interpretou três músicas no *Super Quente*. Duas delas, “Melô da Funabem”, a faixa de maior sucesso do disco, e “Melô da Violeta”, eram inspiradas em trocadilhos que já faziam sucesso nos bailes.

Não foi por acaso que a ideia de utilizar refrãos cantados nos bailes ocorreu tanto a Grandmaster quanto a Marlboro. As melôs eram tão disseminadas entre o público funkeiro que nas coletâneas lançadas por equipes como Furacão 2000 e Cashbox, especialmente no final na década de 1980, os títulos das músicas frequentemente vinham acompanhados de parênteses indicando ao público o nome pelo qual a faixa era conhecida nos bailes. Entre diversos exemplos podemos citar “How Can We Be Wrong”, de Trinere, que era anunciada pela Furacão 2000 como “Melô do anjinho”. As versões entoadas pelo público podiam ser criadas pelos próprios frequentadores, mas os DJs também tinham seu papel. Em nossa entrevista, Grandmaster Raphael afirmou:

Nos bailes pode-se dizer que nós éramos os primeiros MCs, os mestres de cerimônia. O cara que enquanto o DJ tocava ficava agitando o baile. Quando não tinha MC o próprio DJ era MC de agitar “alô galera”, cantar umas frasezinhas em cima dos beats e geral fazia isso. (...) Eu fazia essa coisa da Funabem também. Aí eu falei “vou levar isso pro disco” e o Toni [Minister] falou “vambora”! Ele se refere aos versos “Eu vim, eu vim, eu vim da Funabem / Agora eu sou do bicho e não dou mole pra ninguém”. Cantado pelo público em coro como um “grito de guerra”, tratava-se de uma referência jocosa aos adolescentes egressos da antiga Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (Funabem). Com a analogia “grito de guerra” desejo ressaltar que, nesse caso específico, tanto no disco quanto nas pistas, o canto segue a divisão rítmica da melodia, mas sem a mesma preocupação no que se refere à altura das notas. Esse tipo de canto gritado, com ênfase na divisão rítmica, era característico dos bailes e esteve presente desde o primeiro disco de Grandmaster. Como veremos, ele teria reflexos importantes posteriormente.

Além das melôs, o *Super Quente* trazia outro recurso estilístico até hoje recorrente no mundo funk: o uso de melodias associadas ao “cancioneiro popular”. “Bananeira rap”, música que abria o disco, era uma paródia criada a partir de “Cirandeiro”, gravada por intérpretes como Edu Lobo, Maria Bethânia e Luiz Gonzaga. Na “voz de pato” de Raphael, os versos “Cirandeiro, cirandeiro ô / A pedra do seu anel / Brilha mais do que o sol”, inspiraram trocadilhos como “A história de Adão e Eva é uma tremenda safadeza /

⁵⁴ O Yamaha SPX90 é um processador digital de múltiplos efeitos compatível com instrumentos MIDI

O Adão comeu a Eva e a maçã de sobremesa”. A melodia do refrão original é repetida em todas as estrofes da versão composta por Grandmaster Raphael e Toni Minister. Em nossa entrevista, o DJ contou de onde surgiu a inspiração para a música e como lidou com os “conflitos” acerca dos direitos autorais:

Na Zona Norte tinha muito assim, cara, não sei se a palavra é essa, "cânticos". Eu sou da Zona Norte do Rio. Tinha muitas músicas, muitos cânticos, que era assim da molecada cantar no ônibus, na praia... e tinha um que era o bananeira. Todo mundo na minha rua "po, tamo indo pro baile, pra ir curtir o CCIP, tamo indo pra praia no ônibus", todo mundo tinha que cantar uma musiquinha e puxava essa da bananeira. Era uma coisa que eu conhecia desde criança. Aí cada um improvisava uma sacanagem. Hoje em dia seria putaria, mas naquela época a gente não usava putaria, a gente usava duplo sentido. Cara, acho que anos depois eu recebi um comunicado pra eu comparecer na RCA, lá em Copacabana (...) Os caras vieram, acho que um era de Recife e outro de João Pessoa. Os caras vieram de lá e bateram aqui na RCA [em busca dos direitos autorais]. A situação foi muito engraçada porque tinha uma senhora lá que cuidava da editora meio que dando uma de fodona comigo cheia de marra e os dois assim...dois coroas super-humildes. Cara, aquilo me sensibilizou... aí eu expliquei minha situação falei "isso aí a gente cantava quando eu era criança, etc. Eu usei mas foi sem maldade nenhuma, mas eu não quero nada disso, pelo contrário!" E aí eles falaram "não a gente pode entrar em uma parceria com vocês" e eu falei "não, eu abro mão totalmente do direito dessa música!" (...) E a gente tava ganhando uma grana legal com o *Super Quente* porque vendeu pra cacete, vendeu no Brasil todo. E estourou no Nordeste, nas equipes de som do Nordeste. Aí eles devem ter ouvido por causa disso. E eu falei "não, cara. Eu não tive maldade nenhuma com isso. É tudo de vocês". Aí foi bom porque desmontou ela [a funcionária da gravadora]. E aí eles chegaram e falaram pra mim "a gente queria mostrar umas músicas pro senhor pra ver se você tá interessado". Quando eles falaram isso pra mim você tinha que ver a cara da mulher! Quando eles falaram isso me deu vontade de chorar.

Como paródia entoada por crianças e adolescentes suburbanos, “Cirandeiro” integrava o campo de possibilidades de produtores e frequentadores dos bailes embora, até aquele momento, não participasse do “mundo funk”. Ela precisou passar por alterações significativas a fim de fazer sentido em um novo contexto. A voz sintetizada, o andamento acelerado, a letra de conotação sexual mas, principalmente, a batida eletrônica típica dos bailes, resignificaram a melodia original. Apropriações como essa são parte fundamental do funk carioca. A noção de “mundo da arte” não implica um universo contido em si mesmo, isolado de outras influências musicais e artísticas. Em certo sentido, são poucos os agrupamentos humanos que poderiam ser classificados como livres de influências “externas”, embora ainda hoje certo apego etnográfico a narrativas totalizantes sugira o contrário. Como alertava Gilberto Velho, “o primeiro e grave risco metodológico é, ao isolar, por motivos de estratégia de pesquisa, segmentos ou grupos da

sociedade, passar a encará-los como unidades *realmente* independentes e autocontidas” (Velho 2008, 13).

A esta altura pode soar um tanto redundante a afirmação de que as favelas e subúrbios cariocas, principais territórios de produção e fruição do funk carioca, não existem em um vácuo. Vale ressaltar, contudo, que desde os primeiros trabalhos voltados para a cidade como objeto de reflexão, a heterogeneidade e a pluralidade de “papéis sociais” foram apontadas como características constituintes de contextos urbanos (Velho 2003, 2008). Em parte devido à própria escolha de palavras, o conceito de “mundos da arte” pode aparentemente remeter à uma totalidade atomizada, separada de outros “mundos”. De modo algum é este o sentido que Howard Becker lhe confere. Nas palavras do próprio autor:

Mundos da arte não possuem fronteiras entre eles, então não podemos dizer que estas pessoas pertencem a um mundo da arte particular enquanto aquelas não. Não estou interessado em traçar uma linha separando um mundo da arte de outras partes da sociedade. Uso essa palavra “mundo” apenas como atalho para a noção de redes de pessoas cooperando (Becker 1982, 35 [tradução minha])

Como vimos no primeiro capítulo, é esta rede de cooperação que conforma o mundo funk e torna possível algum senso de continuidade no tempo. Quem produz uma música o faz para determinado público, seja ele formado por um grupo pequeno ou gigantesco de pessoas; espera que esta música seja recebida por meio de determinados equipamentos que podem ser um teatro, uma praça, um aparelho de som caseiro, uma equipe de som, etc; o artista também parte de expectativas compartilhadas em relação ao modo como esta música deve soar e assim por diante (Becker 1982). Era com este conjunto de preocupações que Marlboro e Grandmaster lidavam na produção de seus discos e, por isso mesmo, buscaram suas referências nos bailes cariocas.

No fim da década de 1980, o hip-hop e suas variações integravam a maior parte do repertório dos DJs. Ainda assim a procura por sonoridades que fossem além das referências hegemônicas nos bailes é perceptível nos discos pioneiros do funk carioca. Em nossa entrevista, Marlboro afirmou que o sucesso da “Melô da mulher feia” deveu-se ao fato de ter uma “linha melódica”⁵⁵:

Na época o rap tava bombando "babababa", era Sugarhill Gang, "Rapper's Delight", música falada falada falada falada, eu falei "cara, 'Melô da mulher feia' é o caminho!" A música tem que

⁵⁵ Vale lembrar que, como vimos no primeiro capítulo, a faixa produzida por Marlboro era uma “versão da versão” já que o grupo 2 Live Crew se inspirou na melodia de *Doo Wah Diddy Diddy* do grupo de rock Manfred Mann.

ser melódica, nós somos um povo de costumes melódicos, nós não podemos ficar falando na música se não eles não vão entender nada. E a gente vinha fazendo coisas meio copiando o que os gringos vinham fazendo. Quando a gente terminou a “Melô da mulher feia”, que era meio cantado, que era meio engraçada, o humor carioca, era com linha melódica, eu falei “esse é o caminho! essa é a fórmula!” Aí fiz o disco todo em cima dessa fórmula.

O distanciamento em relação ao rap não foi tão automático assim. Em termos de canto e composição, grande parte das músicas do *Funk Brasil* privilegiava a cadência rítmica, o “flow”, em detrimento de linhas melódicas. “Rap das aranhas”, “Rap do arrastão” e “Melô do bicho”, eram basicamente raps. Já “Melô dos números”, “Melô do bêbado” e “Melô da mulher feia” têm melodias marcantes do início ao fim das letras. “Entre nessa onda”, a segunda faixa do disco, era um rap interpretado por MC Batata, embora o refrão, cantado por um coro, fosse melódico.

Com exceção de “Melô do bicho”, os títulos dados por Marlboro parecem seguir um padrão, ao anunciar como “raps” as músicas interpretadas enquanto tal e como “melôs” aquelas marcadas por linhas melódicas discerníveis. O mesmo não ocorre no caso do *Super Quente* produzido por Grandmaster Raphael. “Bananeira rap”, como vimos, é a única anunciada como um rap e, ironicamente, a única com uma melodia marcante, retirada não de faixas executadas nos bailes, mas de uma canção. Esta contradição desaparece caso deixemos de lado a dualidade rap (mais próximo à fala) versus melô (canto com melodia), para privilegiar outra marca de distinção: “melôs” como as músicas já cantadas nos bailes, caso de “Melô da Funabem” e “Melô da violeta”, e “rap” como criação do artista, caso de “Bananeira rap”. A ambiguidade conceitual é sintomática deste processo de transição em que a figura do MC ainda não estava plenamente estabelecida na divisão do trabalho no funk.

Nos dois anos subsequentes aos lançamentos do *Funk Brasil* e do *Super Quente*, as diferenças entre os projetos de nacionalização do funk encampados por Marlboro e Grandmaster Raphael se acentuaram. O sucesso de Marlboro em sua primeira empreitada agradou a Polygram, que em 1990 lançaria um disco solo do MC Batata, produzido por ele⁵⁶. As faixas do disco, cujo maior sucesso foi “Feira de Acari”, eram marcadamente melódicas. Uma delas, inclusive, recorreria à mesma melodia de “Cirandeiro”, gravada por Grandmaster Raphael um ano antes⁵⁷. Em 1991, Marlboro voltaria ao centro dos holofotes com o *Funk Brasil vol. 2*, que tinha como MCs figuras bem estabelecidas na

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=uL2aOEdWnA>

⁵⁷ Intitulada “Melô da saboneteira”, a música pode ser encontrada no link <https://www.youtube.com/watch?v=2Ngr3s7hJR4>

indústria da mídia brasileira. Dercy Gonçalves, Luis Fernando Guimarães e Regina Casé, interpretaram músicas no álbum, sugerindo um afastamento em relação ao “chão do baile”.

Naquele mesmo ano Grandmaster Raphael, recém-contratado pela Furacão 2000, produziria uma coletânea da equipe com os melhores funks internacionais. Na última faixa, contudo, o DJ emplacou “Funk América”⁵⁸, da dupla de MCs Pintinho e Jovem. Segundo contou em nossa entrevista, Raphael conheceu os MCs quando se apresentava em um baile no Morro dos Prazeres, favela localizada no centro do Rio de Janeiro. Embora a temática de contestação social aproximasse a música do hip-hop, que se expandia principalmente em São Paulo, a base rítmica e o canto dos MCs, que dialogavam inequivocamente com o Miami bass, denunciavam suas raízes no mundo funk carioca. Como resposta à polêmica gerada pelos arrastões de 1992, a Furacão 2000 organizaria o primeiro festival de galera no Clube Mauá, em São Gonçalo, sob o comando de Grandmaster. Posteriormente, ele produziria algumas músicas apresentadas naquela noite e inauguraria uma nova era no funk carioca.

Anos 1990: a era dos festivais

Como vimos no primeiro capítulo, os festivais de galera reuniam os funkeiros em torno de jogos lúdicos, entre os quais a etapa do “melhor rap” era a mais aguardada. A centralidade da música nos festivais se refletia na pontuação. Grandmaster Raphael nos descreveu como se dava a avaliação das galeras nos festivais:

Toda etapa tinha também a nota da etapa, por exemplo, etapa das faixas, dos cartazes, que a galera ia com os cartazes mais criativos, aí tinha uma comissão julgadora. E além da nota da etapa tinha a nota do comportamento. Mas porque todo mundo queria participar e queria ganhar o festival de galeras? Porque além de ganhar a grana você ganhava um baile da Furacão 2000 na sua comunidade. E a Furacão era foda! Daí quem não queria um baile da Furacão na sua casa? (...) A etapa musical era chamada de etapa do rap. Essa etapa valia mais ponto. Acho que se as etapas comuns, etapa da rainha, etapa de não sei o que valesse 10, eu acho que a final que era do rap valia 30. Então a galera que tava lá atrás, se a música ganhasse, porra, ganhava o festival! Se eu não me engano eu acho que o MC também ganhava um prêmio, eu não lembro bem disso.

Antes de subir ao palco, o representante da galera na etapa musical precisava convencer seus pares de que a sua composição era a melhor concorrente para o embate.

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=2Ngr3s7hJR4>

Segundo relatos, as galeras tinham tamanhos variados que podiam ir de cem a mais de mil integrantes. Com frequência mais de um candidato, ou duplas de candidatos, compunha suas músicas e apresentava aos colegas. A escolha podia ser feita por “aclamação” ou por “votação”. Recorro a esses termos, que não eram propriamente usados pelos funkeiros, para ressaltar os diferentes processos de escolha da música. No caso de uma escolha por “aclamação”, a música criada por um integrante da galera era rapidamente reconhecida como a melhor candidata, sem muitas controvérsias. Caso isso não ocorresse, era comum que os integrantes se dividissem entre duas ou mais concorrentes e a contenda fosse resolvida com uma espécie de votação. Dessa forma, antes de subir aos palcos, os representantes da etapa musical precisavam passar pelo crivo de seus pares.

O processo de escolha da música no interior das galeras era bastante horizontal no sentido de que todos os integrantes opinavam e de algum modo endossavam os representantes da etapa do rap. Quais os reflexos desta horizontalidade para o tipo de música que era apresentada nos festivais de galera? Em um texto clássico intitulado “Estrutura sonora como estrutura social”, Steven Feld propõe o que ele chama de uma “sociomusicologia comparativa sem listas de traços estruturais musicais e sociais reificados e objetificados, sem laminações não situadas de materiais diversamente coletados e historicamente infundados” (Feld 2015, 180-181). Mais que um aparato conceitual a ser aplicado em diferentes contextos culturais, o que Feld sugere são linhas de investigação, perguntas que devemos levar em conta ao refletir sobre como os modos de fazer e pensar os sons organizados se conecta aos diferentes contextos culturais. Entre estas áreas estão *competência*, ou seja quem está habilitado para fazer música, como se dá a estratificação do conhecimento musical, e como a música é aprendida; *valor e equidade*, se perguntando quem avalia o som, como recursos expressivos são distribuídos, de que modo desigualdades e equidades se manifestam na expressão ideológica e performática, e como a performance musical marca diferenças sociais; *teoria*, perguntando quais são as fontes de autoridade e legitimidade sobre música, se o conhecimento musical é público, privado, ritual ou esotérico; *forma*, que se refere a quais são as materialidades da música, se há uma estética da música e o quanto os códigos musicais são abertos ou resistentes à mudança; *performance*, provando que relação há entre as formas expressivas individuais e coletivas e como as relações sociais competitivas e cooperativas emergem na performance; e *ambiente*: quais são os recursos

que o ambiente fornece? Como eles são explorados? Que relações existem entre recursos, exploração e os meios materiais e ocasiões sociais para a performance? (Feld 2015, 182)

É possível dizer que estas perguntas norteiam todo o presente trabalho, mesmo quando não explicitamente colocadas na terminologia proposta por Feld. As questões relativas ao *ambiente* já foram elaboradas no capítulo anterior e aquelas que concernem à *teoria* e à *forma* serão objeto de reflexão mais atenta posteriormente. No que tange às questões de *valor* e *equidade*, pode-se dizer que naquela fase do mundo funk as músicas eram avaliadas primeiro pelos pares, ou seja, os integrantes da galera que seria representada, para depois passar pelo crivo da equipe de som, que detinha os meios para a gravação da música. Em relação à *competência*, surgia ali um traço que seria definidor do funk carioca: a profunda democratização do papel de “artista”. Os MCs eram operários, vendedores ambulantes, empregadas domésticas, trabalhadores da construção civil, enfim, integrantes das camadas populares que, ao sagrarem-se aptos a representar suas galeras, coroavam-se artistas. Pretendo, neste capítulo, abordar a questão da *performance*, entre outras dimensões não necessariamente antecipadas por Feld. Para isso cabe primeiro lançar um olhar mais atento para as músicas que emergiram nesta era dos festivais.

Um grito, ao estilo puxador de samba-enredo, abria o funk eleito campeão do festival no Clube Mauá. “Rap do Pirão”, composta e interpretada pelo MC D’Eddy, era a representante das galeras de Mutuapira e Boa Vista, bairros de São Gonçalo. A música sintetizava uma série de aspectos do festival. O refrão, com o qual a se inicia, lembrava o convite à agitação das torcidas organizadas⁵⁹. Em seguida, mensagens que evocavam os funkeiros à reflexão sobre os benefícios da paz nos bailes:

O alô Pirão
Alô, alô Boa Vistão
Vem pro baile meu amigo
Vem com amor no coração
O alô Pirão
Alô, alô Boa Vistão
Vem pro baile meu amigo
E diga violência não

⁵⁹ Não por acaso, o “Rap do Pirão” foi apropriado pela torcida do Flamengo no grito “O alô Pirão, alô alô Boavistão / Sou da Raça Rubro Negra / O terror dessa nação”.

Para o baile ficar bom
Só depende de você
Curta o baile meu amigo
Com a alegria de viver
Faça a fraternidade
Não arrume confusão
Para a massa desse baile
Eu vou cantar esse refrão
(MC D'Eddy – Rap do Pirão)

Os pedidos de paz eram endereçados a um público específico. Além de Mutuapira e Boa Vista, D'Eddy cita, já na segunda estrofe, favelas e comunidades de São Gonçalo e Niterói como Otto, Boaçu, Salgueiro, Jardim Catarina, Estrela do Norte, Palmeira e Chumbada. Os pedidos de paz continuam, sempre entremeados por “Alô, alô Pirão / Alô alô Boa Vistão”. O tema, em linhas gerais, era o próprio baile.

A semelhança do refrão com os gritos de torcidas, as referências a localidades de São Gonçalo e Niterói e, claro, os pedidos de paz, também estavam presentes no “Rap da Otto”, segunda colocada do festival. Representando a comunidade que dá nome à música, esta composição dos MCs Teto e Sexta 13 era muito mais próxima do hip-hop, ao privilegiar o flow no lugar da melodia. A própria base do “Rap da Otto”, com 96 batidas por minuto, abria espaço para a cadência rápida das rimas. Por outro lado o “Rap do Pirão”, a 128bpm, incentivava soluções melódicas e agitava mais os dançarinos. Mas o funk dos MCs Teto e Sexta 13 também se diferenciava nas nuances. Além de pedir a paz nos bailes, eles questionavam o preconceito, ressaltando o fato de que a violência ocorre em qualquer lugar, não só nos bailes. Até mesmo as ações truculentas dos seguranças foram tematizadas nos versos “Alô segurança, ponha isso na cabeça / se você tem filho em casa, vê se não se esqueça! / Ele agora está pequeno, logo logo vai crescer / ele vai pro baile funk, você pode crer / por isso, segurança, tenha consideração / na hora que for botar para fora do salão”. A etapa do rap permitia uma margem considerável para que os competidores demonstrassem sua singularidade.

As mesmas 96 batidas por minuto cadenciavam o “Rap da Bandeira Branca”, terceira colocada naquele festival. Assim como o “Rap da Otto”, tratava-se de um rap no sentido estrito, privilegiando o flow como técnica central. Seu conteúdo não se restringia aos bailes, apresentando uma crítica social mais ampla. Apesar das referências a diversas galeras, a música não tinha sequer um refrão. Em determinado momento da letra, porém,

a dupla de MCs enfatizava sua favela de origem com os versos: “abram alas para o Salgueiro passar / lançando disciplina, faísca de amor no ar / faremos do baile funk o nosso eterno lar”. Claudinho e Buchecha, intérpretes do “Rap da Bandeira Branca” se tornariam, poucos anos depois, os primeiros artistas do funk carioca a venderem mais de um milhão de discos – voltaremos a eles mais à frente.

Herdeiros dos bailes black na década de 1970, o funk e hip-hop não eram, naquele momento, movimentos musicais totalmente distintos. Antes que as vozes fossem amplificadas pelos microfones e caixas de som, o corpo era a principal forma de expressão disponível para os funkeiros. Além das brigas – cujos entusiastas eram majoritariamente homens –, a moda e a dança eram elementos fundamentais. A dança, na verdade, talvez tenha sido a primeira técnica a criar uma categoria diferente de frequentadores dos bailes. Os MCs Cidinho e Doca, por exemplo, formaram no fim dos anos 1980 um grupo de break na Cidade de Deus chamado The South. A história de formação do grupo mostra como era tênue a linha que separava o mundo funk carioca e o hip-hop no início daquela década.

Doca contou a história do The South e de sua parceria com Cidinho em uma entrevista que realizamos em novembro de 2017. O contexto de nosso encontro merece ser descrito aqui. O MC inaugurava naquele momento uma biblioteca comunitária na Cidade de Deus, na sala de uma escola pública abandonada há anos pela Secretaria Municipal de Educação. O espaço vinha sendo ocupado por moradores, que reformaram a escola e passaram a oferecer aulas gratuitas de percussão, dança e diferentes artes marciais. Aquela sala, com algumas dezenas de livros doados, era a biblioteca mais próxima em um raio de muitos quilômetros e, no calor do verão carioca, tornou-se um refúgio para mim nos momentos de escrita. Os livros, as estantes e o ar-condicionado foram providenciados por Doca, que também comprou a tinta para o grafitti na parede onde se lia “Eu só quero é ser feliz”, nome da biblioteca. Na década de 1980 o ginásio da escola, que fica em frente à quadra do Coroadó, era um dos espaços onde ele, Cidinho e outros amigos, ensaiavam seus passos de dança e improvisavam os primeiros raps. Foi lá que realizamos nossa entrevista, na qual ele relembrou o início de sua trajetória como MC:

Eu lembro que quando nós começamos cantar na época nós começamos na verdade com um grupo de dançarinos que era chamado The South. Que era um grupo que eu e Cidinho cantava e a gente tinha quatro amigos que dançava. O funk nessa época era funk internacional. (...) Só que, assim, era muito difícil na época se fazer sucesso. Eu lembro que quando nós fazíamos parte do grupo

The South era um grupo que dançava música funk, mas também dançava hip-hop porque o hip-hop nessa época ainda era muito forte no Rio de Janeiro. Hip-hop, o charme, era muito forte. Nessa época também existia o grupo Geração Futuro que era o grupo do qual o [rapper MV] Bill fazia parte e esse grupo ainda tava à frente da gente, tinha começado primeiro Geração Futuro e nós montamos o grupo The South.

Doca contaria ainda que parte dos integrantes do The South participou simultaneamente do Geração Futuro, primeiro grupo do rapper MV Bill. No início dos anos 1990 a relação entre o hip-hop e a cena funk que se consolidava era quase simbiótica. O The South chegaria ao fim em 1993, quando a dupla venceu um festival pela primeira vez. A dança break também foi fundamental para o MC Galo, da Rocinha, que dançava no grupo The Funk Dance. Galo apontou os concursos de dança dedicados a Michael Jackson como uma das motivações para a criação do grupo (Essinger 2005, 103). Embora sejam exemplos pontuais, eles anunciam a importância da dança como forma de expressão para os jovens que gostariam de participar ativamente da cena, mas não eram DJs. Simultaneamente, fazem ver as técnicas do corpo como um elo entre duas cenas – o funk carioca e o hip-hop – que cada vez mais se distanciavam.

Não é de se espantar que a maioria das músicas apresentasse as mesmas técnicas de canto normalmente associadas ao rap e, no contexto dos festivais, este termo se consolidou como o mais usado para descrevê-las. Em nossa entrevista, contudo, Grandmaster Raphael atribuiu este uso a um erro e afirmou que “[as músicas] não podiam ser chamadas de rap porque não era rap coisa nenhuma. Porque a gente fazia *funk mesmo*... tradução dos funks... era intuitivo.” Quase três décadas depois dos primeiros festivais, Grandmaster pôde descrever aquelas músicas como “funk mesmo”. Mas o “funk carioca” era, de certo modo, um conceito em disputa. Escolhidos por suas galeras, indivíduos que até há pouco tempo eram “apenas funkeiros” tornavam-se MCs. O que cantariam? Como cantariam? Olhada pelo prisma de como se conformam mundos da arte, a incerteza é apenas aparente.

Ainda em diálogo com a “sociometria comparativa” de Feld, podemos dizer que os bailes de festival forneciam o *ambiente*, ou seja, o clube, as caixas de som, os vinis e, neles, a expectativa compartilhada em relação ao tipo de música que se esperava ouvir. A estrutura de avaliação dos festivais favorecia o consenso coletivo entre cada galera, que refinava estas expectativas no processo de escolha da música representante. Além de ter a palavra final quanto ao vencedor, a equipe de som gravava os melhores “raps” e promovia a divulgação pela venda de discos e reprodução nas rádios. Uma vez gravadas,

as músicas vencedoras tornavam-se referência para aqueles que sonhavam em se tornar MCs e representar suas galeras. Este ciclo, repetido em diferentes bailes do Rio de Janeiro e região metropolitana, ajudou a moldar paulatinamente a noção de “funk mesmo”, em sua forma e conteúdo. Os “raps” não se limitavam ao tema dos pedidos de paz. Em suas letras, os MCs prestavam homenagens aos subúrbios e favelas cariocas e ao mesmo tempo narravam a cidade pelo ponto de vista dos jovens negros e pobres.

Os primeiros “raps de festival” gravados em disco datam de 1993, quando Grandmaster Raphael lançou de forma independente o *Beats, Funks e Raps*⁶⁰, cuja faixa de abertura foi o “Rap do Pirão”. Naquele mesmo ano ele também ajudou a produzir o *Furacão 2000: Nacional*⁶¹, álbum que exemplifica a pluralidade do funk carioca naquele momento. No disco organizado pela equipe, músicas vencedoras de diferentes festivais, além do pioneiro em São Gonçalo, eram apresentadas a todo o Rio de Janeiro. Muitos deles seguiam a estrutura antecipada pelo sucesso do “Rap do Pirão”, ou seja, letras extensas com pedidos de paz, homenagens a diferentes favelas e bairros, refrão e, claro, melodia marcante. Entre as músicas que seguiam esta estrutura estavam o “Rap do Faz Quem Quer” dos MCs Danda e Tafarel, o “Rap de Santa Cruz” dos MCs Garrincha e Julinho, que seguiram a melodia entoada por D’Eddy, e o “Rap Fazenda e Chumbada”, do MC Marquinho. Mas a outra metade do disco era formada por raps com andamento mais lento, geralmente 96 BPM, letras de contestação social, e nenhum tipo de pretensão melódica. Chama atenção o fato de que duas destas músicas tinham como tema especificamente a violência contra a mulher. O assassinato da atriz Daniela Perez em dezembro de 1992 gerou comoção nacional e motivou o jovem MC Mascote a compor o “Rap da Daniela”. Já o “Rap das mulheres”, dos MCs Skell e Nilson, não citava diretamente o caso, mas apresentava uma crítica contundente ao machismo.

A partir de 1993, diversas equipes de som organizaram seus próprios festivais. O sucesso de MCs como Galo, Mascote, Junior e Leonardo, Cidinho e Doca, entre muitos outros, consolidou aos poucos a figura do MC e, junto dele, o que era “funk mesmo”. Na metade daquela década, tornar-se MC já surgia no campo de possibilidades de muitos funkeiros como um *projeto*, nos termos discutidos no capítulo anterior. Entre os DJs e os MCs há uma diferença significativa. Se os DJs materializavam seus projetos por meio da aquisição de equipamentos, os MCs, geralmente aqueles que não tinham recursos

⁶⁰ É possível escutar o disco através do link <https://www.mixcloud.com/carlospalombini/dj-grandmaster-raphael-beats-funks-e-raps-1993/>

⁶¹ https://www.youtube.com/watch?v=_OSMORr3iIs

financeiros para arcar com estes equipamentos, só dispunham de suas próprias vozes. A dupla Cidinho e Doca ganhou seu primeiro festival em 1993, quando poucos imaginavam que ser MC poderia tornar-se um meio de vida. Em nossa entrevista, Cidinho me descreveu sua relação com o funk naquele momento nos seguintes termos: “pra mim não foi um sonho realizado. Eu passei a saber o que era sonhar depois que eu virei cantor, entendeu? Porque antes meu sonho era acordar vivo, porque ser morador da Cidade de Deus dos meus 14 pra cima o bagulho já era doido”.

Poucos anos depois, a mudança era perceptível. Uma das primeiras mulheres a surgir na cena dos festivais foi MC Dandara. Negra, como a maioria dos MCs citados até agora, ela nasceu no Maranhão e, sozinha, mudou-se para o Rio de Janeiro aos 14 anos em busca do sonho de ser cantora. Idaulina, seu nome de batismo, viveu por alguns anos nas ruas até assentar-se na Zona Oeste do Rio de Janeiro. Ao deparar-se com a cena funk carioca ela enxergou uma oportunidade e, em 1995, ganhou o festival organizado pela equipe Jet Black com a música “Rap da Benedita”, em homenagem à então senadora Benedita da Silva. Ela aborda sua relação com o palco e a carreira de MC nos versos “você nunca viu nuvem acompanhada de estrela / mas você tem no palco uma preta funkeira / tento fazer meu funk, brilhar minha pessoa / mesmo que muitos achem que essa profissão não é boa”. A música segue e, mais à frente, em resposta às críticas de sua mãe, ela declara: “mãe, deixa meu sonho / segui meu flashback / hoje tento ser estrela / e brilhar na Jet Black”.

O sonho de MC Dandara, naquele momento, fazia bastante sentido. Em 1995 diversos MCs lançariam seus álbuns solo por grandes, médias e pequenas gravadoras. Em termos das técnicas de composição e produção, muitas características daquela primeira fase, pré-festivais, ficaram pra trás. Tanto Marlboro quanto Grandmaster investiram, em seus primeiros discos, em músicas de duplo sentido com conotação sexual, tema que perdeu espaço quando o microfone foi passado à massa funkeira. Pensadas de dentro do estúdio, aquelas primeiras produções também exploravam uma série de texturas em seus arranjos. Solos de teclados e samples variados complementavam as vozes nas faixas do *Super Quente* e, principalmente, do *Funk Brasil*. Nos bailes de festival, por outro lado, as bases simples como o Volt Mix, o Jive e o Hassan, davam melhor sustentação ao canto dos MCs, que se viam livres de qualquer preocupação quanto à entrada de um solo ou sample inesperado. A partir dos bailes de festival, esta estrutura com uma base simples

que dá sustentação à voz do MC tornou-se praticamente uma regra no funk carioca, com poucas exceções.

Entre aqueles que seguiram caminho diferente estava a dupla Claudinho e Buchecha, que após o contrato com a Universal em 1995, incorporaram aos arranjos instrumentos como baixo, teclado e guitarras. O caminho que os levou ao estrelato expressa também o processo de consolidação do funk carioca em termos de suas técnicas de canto e composição. Claudinho e Buchecha trabalhavam como operários da construção civil e, como vimos, eram os representantes da favela do Salgueiro no festival do Clube Mauá, onde conquistaram a terceira colocação em 1992⁶². O relativo fracasso daquela primeira tentativa frustrou Buchecha, que pensou em desistir da carreira na música. Ele e Claudinho não participaram de festivais por três anos até que voltassem ao Clube Mauá em 1995, com o “Rap do Salgueiro”⁶³.

Os MCs decidiram tomar o sentido oposto ao adotado no “Rap da Bandeira Branca”, apresentando uma elaboração melódica até então inédita naquela primeira fase do funk carioca. A letra seguia o protocolo dos festivais, mas transformava o pedido de paz nos bailes em uma ode ao amor, habilidade em grande medida responsável por torná-los a dupla de maior sucesso comercial da década de 1990. Em uma estratégia semelhante à usada por Grandmaster Raphael no *Super Quente*, a introdução do “Rap do Salgueiro” adaptava uma música do cancionário popular, retirada de brincadeiras infantis: “Eu sou pobre, pobre, pobre, pobre de Marré / Mas sou rico, rico, rico, rico de mulher / Eu sou pobre, pobre, pobre, de Marré deci / Eu sou MC Claudinho / Sou Buchecha, estou aqui”. A estes versos de apresentação seguia-se o grito “Ressuscita São Gonçalo!”, no estilo samba-enredo, inaugurado por MC D’Eddy no “Rap do Pirão”. Segundo Buchecha em um vídeo postado por ele em seu canal no Youtube, “Rap do Salgueiro” sagrou-se campeã sem que fosse necessária qualquer votação. A mudança radical no estilo da dupla seguia uma tendência geral: a partir de 1995 são raras as músicas que não recorriam a linhas melódicas e bases rítmicas a 128 BPM. O “funk mesmo”, nas palavras de Grandmaster Raphael, se consolidava, ou ao menos uma de suas vertentes.

⁶²

⁶³<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/nos-20-anos-de-so-love-buchecha-lembra-trajetoria-diz-que-claudinho-convenceu-compor-foi-um-anjo-23091611.html>

Montagens de galera

Os bailes de festival eram apenas uma face do mundo funk. Para compreender os diversos movimentos que convergiram na profusão de MCs da década de 1990 é preciso atentar para o próprio motivo de criação dos festivais. Grande parte daqueles jovens que subiam ao palco para cantar inspirados pedidos de paz já havia representado sua galera por meio de socos e pontapés com rivais nos bailes de briga. Os festivais não foram o primeiro meio de expressão *cantada* para os funkeiros. Nos bailes de briga, as galeras já tinham seus próprios gritos, geralmente refrãos curtos entoados coletivamente como uma forma de impor a presença e gerar medo nos rivais. Quando tive a oportunidade de entrevistar Cidinho e alguns de seus amigos da Cidade de Deus, ele lembrou que era um *puxador* de galera antes do sucesso. A semelhança do termo com os puxadores de samba-enredo não é mera coincidência. O termo “puxador” ressalta que, durante o desfile de uma escola, o samba não deve ser interpretado por uma pessoa, mas pelo coletivo. O responsável por orientar este canto coletivo é o puxador, uma categoria especial de intérprete cuja habilidade deve ser tanto a de interpretar quanto animar os membros da escola e a plateia. Entre as galeras nos bailes de briga, o puxador deveria exercer esta dupla função de intérprete e agitador. Para isso, era necessário que sua voz se destacasse em meio à multidão de pessoas e o volume elevado das equipes de som.

“Parece granada que já explodiu / Morro da Coréia, Juramento e a Vila Emil”, “Tanque de guerra que dominou geral / Parque Araruama e Vigário Geral”, “Coração de pedra, espírito do mal / Jamari e Jardim Metrôpole, bonde de canibal”. Gritos simples como esses, geralmente compostos por dois versos, instigavam as galeras nos bailes de briga, também conhecidos como “de corredor” ou “Lado A Lado B”. Em sua dissertação sobre as galeras funk, Carla Mattos descreveu um desses bailes:

O baile se estruturava segundo a lógica do “corredor”, de brigas entre o Lado A e o Lado B. Entre os lados havia um corredor para que os lutadores se enfrentassem coletivamente. Cada lado simbolizava a união entre galeras territorialmente identificadas (Nova Holanda, Vigário Geral, Vila do João, Penhã, Morro do Adeus, etc.) A afinidade entre os grupos era dada pelo local de moradia, favela ou bairro que poderia se desfazer facilmente de acordo com as circunstâncias vivenciadas dentro do baile. Por exemplo, duas galeras de um mesmo lado poderiam se enfrentar para garantir o desafio e a emoção do evento enquanto o lado rival está subrepresentado. Ou seja, isso quer dizer que entre as galeras existem diversos conflitos que, contudo, não chegaram a inviabilizar a união formada em um mesmo lado do “corredor”. A institucionalização da violência nos bailes em Lado A e Lado B contribuiu para mapear os confrontos e, assim, demarcar um sentido totalizador para os grupos guerreiros. (Mattos 2005, 74)

Em seus trabalhos dedicados ao tema, tanto Cecchetto (1997) quanto Mattos (2005) apontaram o prestígio individual e coletivo como a principal motivação dos jovens “guerreiros”. A galera que conquistasse a “má fama” de se envolver em muitas brigas, ou bater mais nos adversários, ganhava prestígio entre os rivais. No plano individual, aquele reconhecido como melhor “porradeiro”, conquistava o respeito dos colegas.

A questão do prestígio é tão recorrente entre os entrevistados pelas autoras que outro importante aspecto destes bailes foi pouco aprofundado em seus trabalhos. Nas entrevistas que realizei, os relatos sobre o *prazer* que sentiam naquelas brigas são tão recorrentes entre os funkeiros que frequentaram os bailes quanto a preocupação com o prestígio. A rivalidade na maioria dos casos era ocasional. Ao questionar os motivos pelos quais os jovens brigavam, Mattos ouviu de um de seus entrevistados: “tem muitos que vai por brincadeira pra se divertir. Porque como está na comunidade pô, moro na Nova Holanda, pô, então eu brigo com o pessoal do Adeus. Vou pro baile. Então se eu quiser brigar eu vou brigar de bobeira, de zação mesmo” (Mattos 2005, 75). O som alto, a adrenalina, os gritos instigantes, uma dança que reunia prazer e perigo. Como vimos no capítulo anterior, as brigas eram controladas pelos seguranças, que mantinham o corredor delimitado por cordas. O momento em que as cordas iam ao chão era conhecido como “cinco minutinhos de alegria” (Idem 2005, 79).

Como aponta Mattos, a partir dos arrastões de 1992, o funk carioca passou a ser associado pela mídia corporativa à “violência urbana” e à “incivilidade”, um enquadramento que aproximava as noções de violência e crime. Ambas as categorias, contudo, estão sujeitas a redimensionamentos contextuais. O que é considerado crime em um contexto, por exemplo, pode não o ser em outro⁶⁴. Quanto à “violência”, Maria Filomena Gregory ressalta os perigos de um uso monolítico desta categoria (Gregory 2010, 27). Separada da tipificação jurídica, a noção de violência ganha o dinamismo necessário para que se compreenda sua relação com práticas que transitam entre as dimensões do prazer e do perigo. Dessa forma, é possível compreender o lugar da violência tanto em relações que geram sofrimento e dor - casos de estupro, abuso, etc. –

⁶⁴No prefácio acrescentado em 2005 ao seu livro *Outsiders*, Howard Becker afirma que se fizesse uma revisão de sua tese acrescentaria algumas observações de Gilberto Velho a fim de orientar suas considerações sobre o *desvio* ao processo de acusação, suscitando perguntas do tipo “quem acusa quem? Acusam-no de fazer o quê? Em quais circunstâncias essas acusações são bem sucedidas no sentido de serem aceitas por outros?” (Becker: 2009, p. 14). A abordagem proposta por Becker considera que “grupos sociais criam desvio ao fazer as regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas e rotulá-las como outsiders” (Idem: 2009, p. 22).

quanto naquelas voltadas para o prazer. A violência nos bailes de corredor era assentada no consentimento mútuo – uma vez que se envolvia nas brigas quem quisesse – e minimamente pactuada. Era também uma prática que gerava prazer. Isso não quer dizer que não houvesse um risco *real* nas práticas de enfrentamento.

De fato, abundam os relatos de mortes e ferimentos graves ocorridos nos bailes de corredor. É justamente neste limiar entre a violência pactuada e a iminência do excesso que residia a dimensão do prazer nestes bailes. O risco de que as brigas gerassem ferimentos graves e até a morte permite um diálogo com o conceito de “devir-fissura” proposto por Benítez, em que a “fissura seria o estado, dentro da encenação da crueldade, em que a exacerbação dos roteiros cria um efeito no performer no qual são ativados os perigos subjacentes a uma prática estética do sofrimento” (Díaz Benítez 2015, 78). A diferença é que no contexto analisado pela autora – o pornô de humilhação – as performances das atrizes e atores visavam dar prazer ao espectador e não aos praticantes. Em ambos os contextos, no entanto, há o risco constante de excesso na violência antes pactuada. Abordar a relação entre prazer e violência nos bailes de briga não implica em questionar as análises de Cecchetto e Mattos, já que ambas observaram o aspecto lúdico dos embates. Meu objetivo aqui é apenas enfatizar o equilíbrio tênue entre violência, prazer e perigo que fundamentava a diversão. Essa relação assumirá novos contornos ao longo da história do funk, como veremos à frente.

Com a disseminação dos mixers Gemini 7008 e 7024, descritos no capítulo anterior, esses gritos passaram a ser gravados e produzidos por DJs, sem muita preocupação com o acabamento. Conhecidas como “montagens de galeras”, estas faixas proliferaram especialmente a partir de 1995 e serviam de trilha sonora para o embate. Pelas características próprias de sua conexão com os bailes, as montagens de galera moldaram um estilo específico de canto e composição. Muitas delas gravavam os gritos de galera cantados em grupo e mixavam esses gritos⁶⁵. Outras, seguiam uma estrutura diferente. Imagine que, entre um grupo de centenas de jovens que entoam um grito determinado, o DJ direcionasse o microfone a um integrante. O aspecto coletivo, que permite grande alcance sonoro mesmo sem amplificação, cede espaço para uma única voz que, embora isolada pelo microfone, mantém as características de um canto *gritado* coletivamente. Era esse o estilo de canto mais frequente nas montagens de galeras. Assim

⁶⁵ Gravações como estas podem ser escutadas no link <https://www.youtube.com/watch?v=ilYaXXmgDhE>

como no rap, não há pretensão propriamente “melódica”⁶⁶, mas no que se refere ao flow – a divisão rítmica do canto – a ênfase não recai na habilidade individual do artista em construir divisões originais ou difíceis de serem reproduzidas.

Na segunda metade dos anos 1990, estas montagens passaram a ser reproduzidas pelos DJs em seus próprios programas de rádio. Embora tenha se equivocado em relação às décadas em que este processo ocorreu⁶⁷, Mattos foi a primeira a apontar as duas fases deste fenômeno:

- 1) A democratização das tecnologias de reprodução favoreceu (...) as “montagens” de galeras nas quais os líderes representavam a sua comunidade e a disposição viril de seu grupo para rivalizar com os “alemães” (os rivais)
- 2) Intrinsecamente ligado a este processo de gravação musical, o circuito entre galeras passou a possuir uma comunicação mais integrada entre os grupos de brigas quando os bailes e as “montagens” ganham visibilidade nos programas de rádio (Mattos 2005, 36)

Além de retroalimentar a rivalidade nos bailes, a disseminação das montagens de galeras consolidou uma espécie de subgênero no funk. Se, como vimos no capítulo anterior, as montagens eram a principal técnica dos DJs nos anos 1990, com os gritos de galera o termo “montagem” passou a ser associado também a técnicas específicas de canto e composição. Posteriormente esse estilo de canto seria compartilhado pela maioria dos MCs que se destacaram na segunda onda de sucesso do funk carioca na virada dos anos 2000. Antes de abordarmos com detalhes esta fase, cabe atentar para outro movimento que ocorria paralelamente ao das galeras funk: o crescimento dos bailes de favela.

Os bailes de favela e o funk neurótico

Projetados pelos festivais, os MCs surgidos na primeira metade de 1990 passaram a ter uma agenda recheada de shows. Muitos deles se apresentavam em mais de dez bailes diferentes em uma única noite. Uma parte significativa destas apresentações ocorria nos bailes de favela que, como vimos, cresciam em tamanho e relevância naquela década. Os mixers com a função sampler, fundamentais para o surgimento das montagens de galera, também foram cruciais na projeção de outro subgênero do funk carioca, inicialmente

⁶⁶ Por “melódico” me refiro aqui ao conjunto de alturas definidas notáveis em partitura convencional, ou seja, alturas identificadas pelo sistema tonal. Há diferenças de alturas no canto das galeras, mas elas não são identificadas neste sistema.

⁶⁷ Mattos afirma que as primeiras montagens de galera surgiram na década de 1980 e que elas alcançaram as rádios no início de 1990. Ainda segundo a autora, as montagens teriam incentivado a ocorrência dos arrastões (Mattos 2005, 35-36). Como vimos no capítulo anterior, as montagens surgiram depois dos arrastões e se popularizaram rapidamente na segunda metade dos anos 1990.

conhecido como *neurótico*. Como vimos, DJs que comandavam bailes de favela passaram a gravar as apresentações de MCs e divulgá-las a princípio por meio de fitas-cassete e posteriormente em CDs. Nestes shows, os artistas frequentemente adaptavam seu repertório criando referências diretas à comunidade onde se apresentavam e ao poderio local das facções que se consolidavam.

As primeiras gravações de funks neuróticos começaram a circular já em 1994, mas se multiplicaram principalmente a partir da segunda metade da década de 1990. Algumas destas músicas são composições no sentido “estrito”, com letras total ou parcialmente pré-estabelecidas antes do momento de sua gravação. Outro tipo, bastante comum, são os improvisos feitos no meio do baile por um ou mais MCs, em conjunto. Em ambos os casos, é possível perceber uma dualidade que terá implicações importantes na evolução do funk carioca. Por um lado, o baile é um momento “único” cuja singularidade o MC ressalta ao alterar parte da letra, ou improvisar rimas sobre a favela em questão e suas figuras mais influentes; por outro, as tecnologias de gravação, reprodução e circulação musical possibilitam que este momento seja registrado e circule por ambientes diversos.

O primeiro funk neurótico a ganhar notoriedade fora das favelas cariocas foi o “Rap do Parapapa”. A origem da música é objeto de contendas, justamente pela variedade de versões e apropriações feitas nos shows por diferentes MCs. Em 1995, a dupla Júnior e Leonardo lançou pela gravadora Columbia o “Rap das armas”, cuja letra apresentava as belezas do Rio de Janeiro para anunciar em seguida que o tema da ocasião era outro. “Mas eu vou falar de um problema nacional” avisavam os MCs antes de emendarem no refrão onomatopeico “parapapapapa”. Este refrão, que imitava sons de armas, aparentemente já era cantado com a mesma linha melódica nos bailes de favela pelos MCs Cidinho e Doca (Essinger 2005, 236). Além da alusão cantada, o som dos tiros foi sampleado ao fundo da gravação. Embora listasse uma série de armas presentes nas favelas cariocas, a versão de Júnior e Leonardo deixava claro o seu teor de crítica social. A crítica tomava novos contornos na versão de Cidinho e Doca gravada em um baile de favela no Morro do Dendê.

(...)

Morro do Dendê é ruim de invadir

Nós com os alemão vamos se divertir

Porque no Dendê eu vou dizer como é que é

Aqui não tem mole nem pra DRE

(...)

Vem um de AR-15 outro de 12 na mão
Tem mais um de pistola e outro com dois oitão
Um vai de Uru na frente escoltando o camburão
Tem mais dois na retaguarda, mas tão de Glock na mão
(Rap do Parapapa (Dendê) – MCs Cidinho e Doca⁶⁸)

Enquanto Júnior e Leonardo descreviam o arsenal presente nas favelas cariocas, Cidinho e Doca davam um passo à frente em direção a uma gramática da guerra. A dupla da Cidade de Deus se colocava de um lado, o da favela. Em seus shows, os MCs improvisavam versões das músicas de acordo com o baile em que se apresentavam. Dentre os diversos exemplos possíveis, vale citar uma gravação ao vivo na favela Cerra Coral⁶⁹:

(...)
O Cerra Coral é ruim de invadir
Nós com os alemão vamos se divertir
Dou maior conceito pra quem fica na moral
Agora eu vou mostrar como é no Cerra Coral
(Rap do Parapá [Cerra Coral] – MCs Cidinho e Doca⁷⁰)

Além de Cidinho e Doca outros nomes como Mascote, Galo, William e Duda do Borel se notabilizaram nessa primeira fase dos funks neuróticos. O sucesso destes MCs cativou, no fim dos anos 1990, uma leva de novos artistas que viram naquele subgênero em ascensão uma possibilidade de se inserir no mundo funk. Um passo crucial na consolidação deste novo estilo foi dado por um personagem até então menos conhecido pelo público dos bailes em geral. Wagner Domingues da Costa, ou MC Catra, não foi criado na favela, mas no asfalto. O patrão de sua mãe o adotou como filho, lhe proporcionando uma vida confortável na Tijuca. Catra estudou no Colégio Pedro II, um dos mais conceituados no Rio de Janeiro e chegou a ingressar no curso de Direito, que abandonou para se dedicar à música. Ainda adolescente, foi em uma banda de rock que ele primeiro se aventurou como cantor. A versatilidade que o marcaria até sua morte em 2018, já se fazia ver desde o início da carreira.

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=2odzHABaG6w>

⁶⁹ Oficialmente, o nome desta favela localizada no bairro Cosme Velho é Cerro Corá, mas a corruptela Cerra Coral também é de uso corrente entre moradores de favela.

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Dm-IInqI8Co>

Na primeira metade dos anos 1990, ele atuaria como vocalista e compositor na banda Contexto, que buscava uma aproximação entre o rock e o rap à semelhança de grupos como O Rappa e Planet Hemp. Em 1993, seu nome começaria a circular no mundo funk com a música “O Retorno de Jedi”, que alcançou relativo sucesso. Já em 1995 ele apareceria na coletânea *Rap Brasil Vol. 3*, parte de uma série de coletâneas organizada por Marlboro que reuniu alguns dos MCs mais famosos à época (Essinger 2005, 224). Dois anos depois, ele lançaria seu disco solo *Bonde do Justo*, produzido por Grandmaster Raphael e lançado pela Zimbabwe, gravadora do grupo paulista Racionais MCs, em 1997. Embora a sonoridade do álbum se distanciasse das produções correntes no funk carioca daquele período, o teor das músicas, “sem retoques ou correção política da dureza que é a vida na favela”, como bem sintetizou Essinger (225), tornou-se referência para os próprios MCs pioneiros do funk neurótico.

Mascote e Duda do Borel revelaram a Essinger que o álbum de Catra foi o catalisador para que ambos abraçassem definitivamente o estilo (Ibidem 2005, 225). Até o fim da década de 1990, a maioria dos funks neuróticos era constituída por versões de músicas já existentes. Os artistas criavam essas versões, frequentemente apelidadas de proibidas, a partir de suas próprias composições ou de outras feitas por colegas MCs. Mas grande parte destes funks era formada também por versões de músicas de outros gêneros musicais. “Carro velho”, lançada em 1998 pela Banda Eva, inspirou por exemplo versos como “Cheiro de pneu queimado / Carburador furado / O X-9 foi torrado”. De todo modo, tanto as versões criadas a partir de funks quanto de outros gêneros musicais eram gravadas ao vivo. O *Jacaré 1998: Bonde do Lambari*, citado no capítulo precedente, é um exemplo disso. Mas a disseminação dos bailes e DJs de favelas também abriu portas para os primeiros proibidões gravados em “estúdio”. Ainda no final daquela década, já ao som do tamborzão, Mascote lançaria o “Rap do Comando Vermelho”, um dos primeiros proibidões gravados fora do contexto dos bailes:

Alemão tu passa mal porque o Comando é vermelho...

Vermelho, ô, ô, ô

É o bonde só de cria que só tem destruidor

Vermelho, ô, ô, ô

O Comando é Comando e quem comanda é o Comando

Vermelho, ô, ô, ô

Esse é o ritmo , se liga sangue bom
 Mas pra você formar no bonde tem que ter disposição
 Porque de dia e de noite pode crê a chapa é quente
 Melhor pensar direito se tu quer formar com a gente
 Na onda da madrugada o bonde já tá formado
 Bruninho no pó de cinco, na boca seu baseado
 Tuquinha no pó de dez com o seu fuzil na mão
 O Pato já tá ligado, leva um toque pro Fofão
 E pra todos vacilões eu só quero te lembrar
 Que o Branco é sangue bom, mas se amarra em quebrar
 Ele é amigo dos amigos, sem cumprir vacilação
 Se tiver parada errada dá um toque no Sapão
 E quando os bucha sobe a gente bota pra descer
 Tô te vendo seus otário, bota a cara pra morrer
 Eu vou te dar um ideia pra tu não ficar de touca
 Se você é sangue ruim é melhor ralar da boca
 Alemão tu passa mal porque o Comando é vermelho...
 (...)

O Fofão no baseado, Tique tá no pó de três
 Dando um rolé no morro, fortalecendo o freguês
 E se tu é calça-arriada é melhor botar um cinto
 Tem o Ê, tem o Biano, Delinho na 25
 Pros amigos que se foram para nunca mais voltar
 Na letra do meu rap eu quero relembrar
 Eu falo do amigo Reinaldo, quem eu lembro com carinho
 Do Jassa, do Geléia, do parceiro Ribeirinho
 Toda a comunidade lembro os sangue-bom
 Falo do amigo Cato, do parceiro Raposão
 Que morreram na covardia e até hoje eu tô bolado
 Por isso autoridade, solta o preso delegado
 Por que já faz muito tempo que ele esta lá
 Por isso chegue até o PT e entregue o alvará
 Por que o nosso bonde tá doido pra descer
 Pra invadir o Bangu 3 e soltar logo o PT
 Alemão tu passa mal porque o Comando é vermelho...
 Vermelho Ô Ô Ô

Em sua forma e conteúdo, o “Rap do Comando Vermelho” faria escola. O eu-lírico criado por Mascote não fala “sobre o crime”, mas “de dentro dele”. A rotina na boca

de fumo, a iminência da cadeia e da morte, a naturalidade dos diálogos e as referências a uma série de pessoas reais, iriam se tornar técnicas narrativas de toda uma geração de MCs. O que Mascote apresentava não era uma total novidade, já que Catra havia lançado pouco antes músicas como “Vida na cadeia”. Ao eleger o tamborzão como base, contudo, o “Rap do Comando Vermelho” revelava um pertencimento inequívoco ao mundo funk carioca. Em comum, ambas tinham o fato de serem gravadas em estúdio.

Se de um modo ou de outro estes MCs pioneiros do proibidão foram alçados à visibilidade pelos bailes de festival, eles abririam portas para uma geração criada já nos bailes de favela, que não dependia de nenhuma outra cena para ganhar espaço. Na primeira metade dos anos 2000 MCs como G3, Menor do Chapa, Frank e Sabrina fariam do proibidão o subgênero apontado por muitos DJs e MCs como hegemônico nas favelas ao longo daquela década. Essa segunda geração manteve da primeira elementos como as letras mais extensas e a preferência por melodias, tanto nas composições quanto nas rimas de improviso. Outra característica são as referências a localidades e pessoas. Embora o “Rap do Comando Vermelho” tenha sido produzido em estúdio, estas referências são frequentes também nos improvisos feitos por MCs nos bailes de favela.

MC Mascote: Tu ta ligado Vidigal é moradia
Mas se marcar na Rocinha to todo dia
Que maravilha, esse é o bonde do sacode
Esse é o bonde pesadão, é o bonde do Bigode
MC G3: Vou da-lhe um papo eu não sou um terrorista
Fecho com os mano la da Baixada Santista
Tu ta ligado, eles bagunça a cidade
É o Dioguinho, o Gordão e meu irmãozinho Trindade⁷¹
(...)

(MC Mascote, MC G3, Mr. Catra, MC Duda e MC Gil do Andaraí – Rima na Hora [Rocinha⁷²])

Esta mesma linha melódica se repete em diversos improvisos gravados no início dos anos 2000. Ao reunir MCs de duas gerações – década de 1990 e início dos anos 2000 –, esta gravação constitui um dos melhores exemplos da habilidade destes MCs em improvisar a partir de uma linha melódica.

⁷¹ Bigode, Trindade, Dioguinho e Gordão são vulgos de bandidos presentes no baile. Em 2002, o Comando Vermelho selou uma aliança com o PCC, de São Paulo. Nesta ocasião provavelmente havia integrantes do PCC no morro da Rocinha, por isso a referência à Baixada Santista.

⁷²<https://www.youtube.com/watch?v=xo3TZFGQUd0&index=18&list=PLEWbs0rveAX27pEUNLcMVC DYZK7Nm3yQt>

A semelhança entre o canto destes MCs e o samba não se restringia aos gritos no estilo samba-enredo citados nos exemplos de D'Eddy e Claudinho e Buchecha. Artistas como Galo, Mascote, Cidinho, William e Duda, entre outros, eram bastante habilidosos em criar versos de improviso, técnica que ficou conhecida no funk carioca como “rima na hora”. Embora o improviso seja uma prática também característica no rap, a técnica destes MCs era marcadamente influenciada pelo samba de “partido-alto”. Termo cuja origem é objeto de contendas (Sandroni 2001, 89-90), o partido-alto foi definido por Nei Lopes como uma “espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral... e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão” (Lopes: EMB, 685). Assim como ocorre no partido-alto, onde algumas melodias de origem “imemorial” servem de mote para o improviso dos partideiros, é difícil divisar sua origem, embora sua disseminação no mundo funk tenha sido notável.

A relação com o samba não é ocasional. Em nossa entrevista, Cidinho fez questão de ressaltar que sua primeira experiência como cantor foi em um grupo de samba e pagode comandado por seu irmão. Um dos maiores ícones do proibidão no início dos anos 2000, MC Frank também relatou a influência do partido-alto para seu estilo de composição. Na virada do milênio, ele se notabilizou por proibidões gravados ao vivo nos bailes, muitos deles improvisados na hora. Em uma conversa que tivemos em sua casa, em meados de 2015, ele explicou que além de se inspirar em Cidinho seu estilo foi desenvolvido com a observação de grandes partideiros:

Aí eu já mudo a minha vertente pro samba porque eu fui morar em Madureira e conheci Jovelina Pérola Negra, Zeca Pagodinho de perto, eu morava em frente à quadra da Portela, então eles saíam da quadra e paravam num barzinho na frente da minha casa. E pra eu dormir? Não conseguia, acordava. Descia e estavam eles rimando na hora ali. Jovelina Pérola Negra, Dudu Nobre, Zeca Pagodinho, Arlindo Cruz, essa rapaziada toda tava ali. Eles eram muito malucos, então eu comecei a ouvir muito.

Até o final dos anos 2000, Frank se notabilizaria pelos funks gravados ao vivo nos bailes de favela. Os proibidões gravados ao vivo e aqueles gravados em estúdio iriam dividir espaço até que o primeiro tipo basicamente deixasse de existir na década de 2010.

Canto, performance e a circulação de pessoas

Ao longo deste capítulo recorri a termos um tanto imprecisos para descrever os diferentes estilos de canto e composição dos MCs. “Aproximação com a fala”, “canto gritado”, “linhas melódicas” e “flow”, foram algumas categorias que usei na tentativa de apontar diferenças entre os estilos. Essa “zona cinzenta” terminológica, como venho tentando mostrar aqui, é característica do próprio mundo funk, cujo léxico não tem como foco necessariamente as inflexões vocais. Isso não quer dizer que não haja nenhum tipo de sistema classificatório mais ou menos capaz de definir fronteiras entre os estilos. Embora nem todos os subgêneros do funk tenham sido abordados até agora, já registramos em outro momento que termos como “proibidão”, “putaria”, “montagem”, além de outros como “consciente”, “funk melody” e “ostentação”

remetem preponderantemente a temáticas: o proibidão, à *vida no crime*; a putaria, a proezas eróticas; o melody, ao romance; a ostentação, ao alarde de bens. Mas também a técnicas: a montagem, à repetição de fragmentos vocais de procedências diversas; e a pontos de vista: o consciente, às perspectivas explicitamente críticas, pedagógicas ou moralizantes (Novaes e Palombini 2019, 287)

As classificações “nativas”, usadas cotidianamente pelos artistas e público funkeiro em geral, elencam seus próprios elementos de diferenciação, como a temática ou as técnicas de produção. Esta demarcação de fronteiras entre diferentes subgêneros não é estanque e com frequência uma mesma música pode deslizar entre estes segmentos: “contribuem para os reenquadramentos alterações na letra e diferenças de produção musical, de performance vocal, e de personalidade artística dos intérpretes” (Novaes e Palombini 2019, 289).

A dificuldade em elaborar um sistema classificatório que aborde com precisão o espectro variado de inflexões permitidas pela voz humana não é exclusividade do funk carioca. No clássico artigo “Sound structure and social structure”, o etnomusicólogo Alan Lomax (1962) partia do pressuposto de que a música, enquanto expressão de uma determinada cultura, abrigava em sua estrutura formal as características próprias do contexto em que foi gerada. Seu método, que ele denominou de “cantometria”, conjugava a análise de fatores globais do canto a outros como o “lugar da liderança no grupo”, “o tipo e o grau de integração do grupo”, entre outros (Lomax 1962, 427). O objetivo era criar um método capaz de identificar relações entre estes elementos e a estrutura social do grupo analisado. “Pela primeira vez, na etnomusicologia”, observou Elizabeth Travassos, “o estilo vocal foi considerado relevante o bastante para ser tratado como

fenômeno que engloba melodia e ritmo” (Travassos 2008, 109). Como salientou Feld, o problema do método cantométrico é que embora parta de perguntas pertinentes sobre a relação entre estrutura musical e social, sua mecânica “as tritura de um modo que não consegue satisfazer o pesquisador acostumado a trabalho de campo intensivo, análise em profundidade e teoria etnográfica fundamentada” (Feld 2015, 180).

A cantometria trazia outro aspecto inovador. Sua aplicação partia do pressuposto de que o analista responsável seria capaz de identificar as características definidas por Lomax mesmo sem um treinamento formal em música, ou seja, reconhecia a “acuidade das pessoas comuns na observação dos movimentos sutis na qualidade da fonação” (Travassos 2008, 110). No artigo “The urgent reform of music theory terminology”, o musicólogo Philip Tagg observou que os seus estudantes “com pouco ou nenhum conhecimento de teoria musical geralmente tem sido menos tímidos que seus pares musicistas quando se trata de caracterizar aspectos não-notáveis do som” (Tagg 2015, 11 [tradução minha]). Por meio de metáforas como “exagerado” ou “jovem”, seus estudantes “leigos” eram capazes de classificar de modo razoável as características tímbricas dos sons. Tagg analisa estas classificações por meio da díade descritores *poiéticos* e *estésicos* onde os primeiros seriam os termos que denotam elementos estruturais da música do ponto de vista da sua construção (acorde maior com nona menor; glissando, etc.); já os descritores estésicos, como os utilizados pelos estudantes, seriam termos que “denotam elementos estruturais primordialmente do ponto de vista de como eles são percebidos (alegro; reverberação cavernosa, etc)” (Idem 2015, 13 [tradução livre]).

Recorrer à dicotomia poiético/estésico para pensar os termos descritores no mundo funk carioca implica em alguns dilemas. O termo “montagem”, por exemplo se refere a um elemento estrutural da música – uma técnica de mixagem. É evidente, no entanto, que os descritores estésicos, relativos à percepção, prevalecem sobre os primeiros. Esse, aliás, é o caso na maioria, se não todos, os gêneros da música popular. O principal problema seria o fato de que “os descritores estésicos dependem de padrões de metonímia linguisticamente e culturalmente específicos” (Tagg 2015, 13). Concordo com Tagg em sua constatação de que “não só os descritores estésicos deste tipo funcionam bem dentro de áreas locais de referência cultural: eles também podem ser comparados uns com os outros” (Idem 2015, 14). Na ausência de um sistema de classificação pré-estabelecido para se referir às técnicas de canto dos MCs, a solução que encontrei foi

descrever percepções sobre elas de modo a direcionar a escuta para diferenças significativas.

Não tenho a intenção de descartar técnicas de notação musical como a partitura, mas sim ressaltar seus limites na descrição de certos aspectos do funk carioca. Parte expressiva da musicologia acadêmica atribui aos “gêneros eruditos”, mediados pela notação musical, um senso de permanência. As obras, escritas em partituras, seriam eternas e as performances, por outro lado, efêmeras (Finnegan 2008, 21). Quando passamos à música cantada, com frequência a análise das letras foi privilegiada em detrimento de outros aspectos como as próprias características musicais. Ambos os fenômenos são fruto do grande valor atribuído à escrita pela cultura Ocidental: “as tecnologias da escrita e da imprensa endossam a substancialidade e a durabilidade das palavras escritas. São os textos verbais que aparentemente contêm ‘a coisa de verdade’” (Idem 2008, 19). Analisar a canção, como observa a etnomusicóloga Ruth Finnegan, é um esforço que deve necessariamente levar em conta texto, música e performance como dimensões inseparáveis (Ibidem 2008, 16).

No funk carioca, a questão da performance inevitavelmente resvala na relação dos produtores e intérpretes com os bailes. Marlboro e Grandmaster Raphael produziram seus primeiros álbuns pensando na recepção que as músicas teriam nas festas. Ambos, inclusive, recorreram a músicas que já eram cantadas pelo público, criando suas faixas a partir da performance coletiva dos funkeiros. Os raps pede-a-paz eram compostos para os festivais e os gritos de galera para causar efeito sobre os rivais nos bailes de corredor. O funk neurótico, por sua vez, surge das performances nos bailes de favela. Nos exemplos citados neste capítulo, contudo, falamos de músicas que não se restringiam ao “aqui e agora do baile”. Gravadas e produzidas pelos DJs, as músicas passavam a circular por ambientes distintos daqueles onde foram concebidas. Rádios, LPs, fitas-cassete e, posteriormente, CDs que passavam de mão em mão por jovens favelados e suburbanos. A disseminação possibilitada pelas técnicas de registro sonoro era, junto da performance, um fator determinante para os produtores, compositores e intérpretes do funk carioca.

Nas letras dos funks surgidos na década de 1990, os MCs ou puxadores de galeras criavam estratégias para lidar justamente com a dicotomia performance/registro sonoro. Neste ponto, antecipavam uma característica que se acentuaria no funk carioca décadas mais tarde. Convém retomar aqui a discussão apresentada no primeiro capítulo a partir das observações de Chris Gregory, mais especificamente o fato de que a produção,

distribuição, bem como a circulação de pessoas e coisas são elementos de uma totalidade. Meu argumento é que por meio de referências a localidades e até mesmo pessoas específicas, cria-se uma relação em que pessoas circulam junto das músicas e este é um ponto fundamental para o modo como as músicas são produzidas e distribuídas no funk carioca. Os MCs e DJs articulavam estas referências em suas músicas de acordo com os bailes onde se apresentavam, mas também com o contexto em que eram gravadas.

Na tabela abaixo, estão dispostas as características de diferentes subgêneros no que tange a seus estilos de canto, temáticas, modos de gravação e referências a localidades e pessoas. Os sinais de “+” e “-” representam a intensidade com que um ou outro fator ocorre. “+ Em estúdio”, por exemplo, significa que a maioria das músicas eram gravadas em estúdio e uma minoria ao vivo. Cada subgênero, como vimos, se liga a um tipo de baile específico, ou seja, a um tipo de *performance* diferente. A coluna das temáticas resume de forma um tanto grosseira mas ainda assim verossímil o conteúdo das letras, ou seja, a dimensão *textual*. Além disso, o caráter *musical* está sintetizado em uma de suas dimensões, a técnica de canto. Por fim, a coluna gravação se refere às técnicas de *registro sonoro*, totalizando assim as quatro dimensões a que me referi anteriormente.

Subgênero	Estilo de canto	Temática	Gravação	Referência
Raps pede-a-paz	+ Melódico - Rap	Paz nos bailes; crítica social	Em estúdio	Bairros e comunidades variados
Montagens de galeras	Gritado	Exortação às galeras	+ Ao vivo - Em estúdio	Bairros e favelas específicos
Neuróticos/ Proibições	+ Melódico - Gritado	Realidade da favela e vida no crime	+ Ao vivo - Em estúdio	+ Favelas e pessoas do baile em questão - Favelas e pessoas variadas

Este quadro busca sintetizar algumas tendências em diferentes subgêneros do funk carioca a partir de 1995, auge dos festivais e mais ou menos no início da disseminação dos mixers Gemini 7008 e 7024. Ele resume processos que aponte ao longo deste capítulo e ao mesmo tempo facilita a identificação de como eles se relacionam. Os funks que fazem

referências a bairros e localidades variados – “Rap do Salgueiro”, “Rap do Pira”, entre muitos outros – geralmente se filiam às gravações em estúdio. Isso se dá tanto pela pluralidade inclusiva dos bailes de festivais quanto pelo fato de que, inicialmente, apenas as equipes e pequenas gravadoras tinham acesso aos meios para produzir uma música. Naquele contexto de difícil acesso aos meios de gravação, as referências eram plurais.

As montagens de galera, que começavam a ser gravadas, faziam referências às localidades de origem dos integrantes. Já os funks neuróticos citavam as favelas do baile em questão e, eventualmente, pessoas que lá estavam. À medida que estes últimos se consolidam em um subgênero expressivo surgem os primeiros álbuns em estúdio, onde há tanto referências a favelas e pessoas variadas quanto específicas. Este processo é perceptível nos trabalhos de Mascote e Catra em 1997. Outro movimento claro nesse sentido é que as referências a favelas variadas também diminui quando os MCs da era dos festivais lançam seus álbuns solo a partir de 1995. A razão entre estúdio/generalidade e ao vivo/especificidade é reflexo da relativa concentração dos meios de produção e divulgação naquele momento que, como vimos no capítulo sobre os DJs, seria quebrada com a hegemonia das favelas no fim da década. É sobre as consequências destes diferentes estilos de canto e composição para o desenvolvimento do funk carioca ao longo do tempo que iremos nos debruçar agora.

Os bailes de favela e o surgimento da putaria

Em maio de 1998 estreava na Rede Globo uma minissérie que encenava o confronto entre o falso moralismo e a liberdade sexual, duelo frequentemente retratado na arte brasileira. *Hilda Furacão* contava a história da personagem homônima, que abandonou a família abastada para tornar-se prostituta em Belo Horizonte. Horrorizado, um jovem padre decide exorcizá-la e empreende uma campanha moral que mobiliza os moradores da cidade, decididos a botar abaixo o prostíbulo. Entre idas e vindas, o padre enfim se dava conta do verdadeiro motor de seu santo projeto: a paixão mal resolvida pela prostituta. Na Cidade de Deus, naquele mesmo ano, o DJ Duda tentava emplacar suas matinês na quadra do Coroadó, inicialmente vazias, já que nem todos estavam dispostos a abandonar os bailes de corredor pela diversão na comunidade. Ao ouvir um anúncio do DJ no baile “amanhã vou gravar quem tiver uma letra!”, uma jovem Deize viu a oportunidade de produzir as músicas que criava. Deixando de lado a timidez, traço até

hoje marcante de sua personalidade, ela se dirigiu ao Coroadó no dia seguinte para gravar um grito de galera que tinha criado para os bailes de corredor:

Não somos Hilda Furacão
Mas seu macho vamos comer
Esse é o Bonde do Fervo
Lá da praça do AP

Se tu tem disposição
Demorou te encarar
Tem que saber que é o fervo
A chapa vai esquentar

Vem quente que eu estou fervendo
Quero ver tu conseguir
Quem gostou bate palma
Quem não gostou tem que engolir
(Hilda Furacão – Deize Tigróna)

O fato de que não existia nenhum Bonde do Fervo pouco importou. Dias depois, Duda lançaria sua mais nova produção no baile, gerando uma reação em cadeia na CDD.

A provocação de Deize, que mais tarde receberia o epíteto de “Tigróna”, despertou outro grupo de garotas que, em resposta, criaram o Bonde das Bad Girls. Diferente do Bonde do Fervo, imaginado por Deize, as Bad Girls se organizaram de fato como um grupo de moradoras das “Casinhas”, outra localidade da CDD. Começou ali uma rivalidade musical entre os dois bondes. “Então ficou aquela rixa, aquela rima de corredor, Bonde do Fervo contra o Bonde das Bad Girl, e de repente o pessoal começou a ficar curioso”, contou a MC na entrevista que realizamos em sua casa na Cidade de Deus. A disputa entre os bondes femininos movimentou as matinês comandadas por Duda e começou a atrair os homens, que naquele momento também viviam a perseguição aos bailes de corredor. Representando uma praça da Cidade de Deus famosa pelo “bar da Loira”, surgiu o bonde dos Putão da Loira, posteriormente renomeado Bonde do Tigrão. No mesmo ano outros bondes como os Carrascos da Hunter, Bonde do Vinho e Bonde das Faz Gostoso surgiram na CDD.

De acordo com Deize até mesmo Cidinho, já famoso com o “Rap da Felicidade”, resolveu relembrar seus tempos de puxador de galera e criou o Bonde do Delta, com uma

composição típica dos bailes de corredor “Estufa o peito, comece a chorar/ o bonde do Delta tá pronto pra te pegar/ Ao chegar no baile o Lado B todinho treme/ o Delta quebra tudo se soltar do minigame” (ao fim do último verso o DJ utilizava um sample da música-tema do jogo Tetris). Com tantos grupos organizados na Cidade de Deus, Duda teve o material necessário para começar seus festivais. Diferente daqueles organizados pelas equipes no início da década, os festivais da Cidade de Deus apresentavam composições inspiradas no formato das montagens de galera. O estilo de canto gritado, músicas bem mais curtas que os “raps pede-a-paz” e, principalmente, a conotação sexual, predominavam nos bailes da CDD. Absolutamente qualquer tema adquiria contornos eróticos. Na “etapa da pipa”, por exemplo, os bondes deviam construir a maior e mais vistosa pipa possível além, é claro, de compor uma música sobre o tema. A grande vencedora daquela noite se tornaria anos depois uma das músicas mais populares no Brasil no início do século XXI:

Quer dançar? Quer dançar?

Os putão vão te ensinar

Vou passar cerol na mão assim, assim

Vou cortar você na mão, vou sim, vou sim

Vou aparar pela rabiola assim, assim

Vou trazer você pra mim, vou sim, vou sim

Eu vou cortar você na mão

Vou mostrar que eu sou putão

Vou te dar muita pressão

Então martela, martela

Martela o martelão

Levante a mãozinha, na palma da mão

É o Bonde dos Putão

(Cerol na mão – Os Putão da Loira [Bonde do Tigrão])

Se os festivais das equipes de som na primeira metade dos anos 1990 tinham como tema a “paz nos bailes”, os da CDD apresentavam um tema específico que servia de matéria-prima para as composições dos bondes. Uma vez sublimada na via do discurso, a rivalidade ganha outros contornos nas letras. Em certo momento de nossa entrevista, Deize relembrou uma das etapas do festival descrita por ela como “etapa dos namorados”.

Cada vez mais próxima da carreira solo, a MC viu seu Bonde do Fervo reduzido a duas integrantes, já que a maioria das funkeiras da CDD havia se articulado em torno de outros bondes como o das Bad Girls e o das Faz Gostoso. Naquela etapa dos namorados, as Bad Girls decidiram confrontar as rivais sugerindo que elas não eram bonitas o suficiente para encontrar bons namorados e frequentar motéis de qualidade. Arrematavam a provocação nos versos: “A, é, i, ó, ú / O bonde das Bad Girls só curte hotel na Zona Sul”. Apesar da desvantagem numérica, Deize rapidamente pensou em uma resposta: “Diz curtir motel com hidromassagem/ Tirar onda pra elas é viver de sacanagem/ Os gatinho eu até gosto, mas tu sabe como é/ Se eles pagam o motel elas fazem o que ele quer/ Então de quatro, de lado, na tcheca e na boquinha/ Depois vem pra favela toda aberta e assadinha”. Aquele não era um evento banal, como ela mesma reconheceu:

O baile parou. Ficou todo mundo...todo mundo assim ó, parado. Aí eu "caraca, que que eu fiz?" Porque não tinha ninguém que falava a mulher ficar de quatro, depois vem pra favela toda aberta e assadinha, não tinha! Então parece que todo mundo ficou calado e quando eu desci todo mundo "caraca, tu esculachou hein!". Todo mundo falando... aí quando a matinê acabou (...) o Duda começou a anunciar "Deize, Deize, não vai embora não! Vai embora não! Vem pra cá, vem pra cá vamo gravar". Aí a gente gravava atrás das caixas de som, não tinha estúdio na época.

Pouco depois, Deize abandonaria as referências aos bondes para se dedicar àquele novo estilo que, à princípio, ela preferia definir como “sensual” ou “duplo sentido”. Em 1999 Tati Quebra-Barraco se tornaria famosa na Cidade de Deus e em outras favelas ao seguir esta mesma linha. Aos poucos a putaria se consolidava como um subgênero, apoiada em uma cena específica – os bailes de favela – e um estilo particular de canto e composição.

O sucesso da putaria na virada do milênio fomentou uma série de reações na mídia brasileira. Em 2001 veículos como a Folha de São Paulo e a revista Veja associavam o funk à gravidez na adolescência em matérias com chamadas apelativas como “Grávidas do funk preocupam prefeitura” e “Engravidei no trenzinho” (Gomes 2015, 65-66). Como aponta Mariana Gomes, “é possível compreender as acusações às quais as funkeiras eram constantemente expostas e, por esse motivo, pretendiam se afastar do rótulo da “pornografia”, preferindo repetir que as letras tratavam de um ‘duplo sentido’” (Idem 2015, 68). A partir dos trabalhos de Jorge Leite Jr., Gomes demonstra como o imaginário em torno da pornografia é associado ao sexo das classes populares em contraste com o “erotismo”, cuja “sutileza” seria um traço da cultura dominante (Ibidem 2015, 69).

A campanha contra esta leva de funks não tinha só as letras como objeto de sua cruzada moral. A relação entre a putaria e a performance, o “aqui e agora” da festa, se

dava em grande medida pelas técnicas do corpo. Um bom exemplo é a própria “Cerol na mão”, música do Bonde do Tigrão citada anteriormente, cuja letra é autorreferente ao evocar a coreografia icônica do grupo. Os movimentos dos braços e mãos simulam os movimentos de empinar uma pipa, mas simultaneamente se direcionam para os quadris dos dançarinos que rebolam, gerando a conotação sexual. Mesmo no contexto dos bailes de favela, aquela performance era disruptiva, como observou o DJ Duda:

quando os grupos daqui começaram a se formar tinham as festas juninas. Uma vez subiu a molecada do Bonde do Tigrão e de outros grupos, subiram no palco. Só que um deles tava vindo da praia e como a gente mora muito perto da praia tinham alguns de sunga. Quando eles subiram no palco pra dançar, cantar as músicas, a rapaziada do tráfico apareceu. Parecia uma manada. Chegaram no palco e disseram “rebola aí! O primeiro que rebolar vai entrar na madeira!” Uma porrada de bandido com fuzil, pistola e umas toras de madeira esperando os caras descerem do palco. Os caras subiram, cantaram e ninguém dançou. Quem tava de sunga amarrou a camisa, ficou quietinho, a parada já perdeu o sentido... porque tinha um público enorme esperando os caras dançarem!”

A dança, que a partir dali se consolidaria como um dos elementos centrais nos grupos de funk, cresceu como um tema importante nas letras.

Em 2002, a dupla Serginho e Lacreia, do morro do Jacaré, se tornaria conhecida em todo o país. Grande parte das letras cantadas por MC Serginho só fazia sentido com as coreografias de Lacreia, dançarina *ex-drag-queen* que se definia como “quase-mulher” (Lopes 2010, 162). “Vai Lacreia”, um dos maiores sucessos da dupla, exemplifica esse ponto: “Não é Luana Piovani / e não é a Claudia Raia / de quem é que eu tô falando? / eu tô falando da Lacreia / Vai Lacreia, vai Lacreia / vai Lacreia, vai Lacreia”. O refrão servia de escada para a dança icônica de Lacreia. Negra e homossexual, Lacreia era comparada a mulheres identificadas dentro de um padrão embranquecido de beleza. O riso, na música, surge do contraste entre o ideal que estas mulheres representam e a performance de Lacreia. Como afirma Adriana Lopes, embora os significados raciais raramente apareçam explícitos nas letras destes funks eles estão implícitos quando se leva em conta a performance como um todo (Lopes 2010, 161).

Foi justamente em diálogo com a dupla Serginho e Lacreia que outro fenômeno surgiria no mundo funk. Embora existisse desde o ano 2000, a Gaiola das Popozudas, bonde de dançarinas que se apresentava nos bailes do Rio de Janeiro dentro de uma gaiola, gravou sua primeira música apenas em 2004 (Gomes 2015, 85). “Vai mamada”,

interpretada pela MC Valesca Popozuda, era uma resposta a MC Serginho⁷³ sob o ponto de vista feminino:

Eu vou tocar uma siririca e vou gozar na sua cara
Vai mamada, vai mamada
Eu vou chupar sua piroca e vou tomar vara de guarda
Vai mamada, vai mamada
Eu vou dar minha buceta bem devagarinho
Mas o que eu quero mesmo é piroca no cuzinho
(Trecho de “Vai mamada” – Gaiola das Popozudas)

Ao longo da primeira década dos anos 2000, a putaria tomava contornos cada vez mais explícitos. Em grande medida essa escalada no conteúdo das músicas era fruto de jogos de afronta e resposta em duelos encenados. Além dos embates mulheres x homens, surgido na primeira metade dos anos 2000, outro tema que ganhou destaque a partir de 2005 foi o confronto entre duas personagens femininas: a fiel e a amante. Interpretadas por MCs como Kátia, Nem, Deise Loira, entre outras, essas personagens se enfrentavam em duelos retóricos. Como observou Lopes: “a performance da fiel e da amante (re)atualiza essas figuras em uma disputa em que cada qual coloca-se como sexualmente superior. Em outras palavras, a superioridade da fiel ou da amante é construída à medida que a outra é enunciada como a rival inferior” (Lopes 2010, 149).

É significativo que nos trabalhos de Lopes (2010), Gomes (2015) e Raquel Moreira (2014), autoras de algumas das análises mais produtivas sobre a questão de gênero no funk carioca, a referência à obra clássica de Mikhail Bakhtin seja unânime. Em suas reflexões sobre o lugar do riso e do grotesco na cultura popular da Idade Média, o autor demonstrou como o carnaval operava inversões transgressoras que desafiavam o poder constituído (Bakhtin 1993). As três autoras propõem respostas distintas para uma pergunta similar: em que medida as letras e performances do funk, mais especificamente das mulheres, podem ser consideradas disruptivas no contexto de uma sociedade patriarcal? Lopes chamou a atenção para o fato de que o sexo vinha sendo “carnavalizado” no mundo funk e afirmava que “já que a sexualidade é uma construção cultural resultante das performances que os sujeitos realizam, muitos significados de gênero são ora reificados, ora subvertidos” (Lopes 2010, 165).

⁷³ A música em questão é “Vai Serginho” e pode ser acessada pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=IuxXG9RzRjw>

Gomes recorre à obra de Bakhtin considerando o conceito de “riso popular” como característica fundamental das performances funkeiras. Iminentemente carnavalesco, o riso popular se diferencia do “moderno”, uma vez que este seria puramente satírico, colocando-se fora do objeto do humor. Já sua contraparte popular “traz para o interior da piada o que ri e o que faz rir, todos estão incluídos na piada, ri-se de si e do outro” (Gomes 2015, 74). É no âmbito desta piada inclusiva que as MCs e os MCs operam sua arte. A música cantada é atravessada por elementos tão diversos que torna-se difícil divisar as técnicas por meio das quais um MC exerce sua tecnologia do encantamento. Além de sutilezas como volume, altura, intensidade e entonação da voz, as performances destes artistas encerram diferentes modos de emissão podendo ser faladas, recitadas, entoadas, gritadas, suspiradas, para citar alguns exemplos (Finnegan 2008, 29-30).

O conteúdo daquilo que se canta é apenas uma dimensão do compósito por meio do qual um MC opera sua “tecnologia do encantamento” mas, neste caso, ocupa um papel de destaque. De certo modo a maioria dos artistas ligados à putaria busca extrair do público a reação descrita por Deize Tigrone no início dessa seção: o choque diante do inusitado, a sensação de que limites foram extrapolados. À medida que o antes indizível torna-se banal é preciso tensionar novos limites. No caso do funk putaria em sua vertente feminina, este processo esgarça os limites da “feminilidade apropriada”. Como aponta Moreira, “a incorporação e performance de estereótipos culturais de feminilidade normaliza o status quo e ao mesmo tempo mantém as mulheres em uma posição de autonomia reduzida” (Moreira 2014, 61 [tradução livre]). Já as performances das funkeiras seriam exemplos de uma feminilidade excessiva e inapropriada, frequentemente taxada como abjeta. Aí reside seu potencial de subversão (Idem 2014, 62).

O sucesso de grupos masculinos como o Bonde do Tigrão e os Carrascos, seguidos por outros como os Havaianos e os Magrinhos a partir de 2005, fez da putaria um subgênero cada vez mais habitado por homens. Ainda assim, o protagonismo foi dividido com as mulheres ao longo de quase toda a década. Juntos, os anos 1990 e 2000 podem ser considerados o período de maior projeção dos MCs no funk carioca. Desde seu surgimento, relativamente tardio, até os anos 2010, esta categoria foi a mais privilegiada em termos de destaque no funk carioca, embora DJs como Marlboro e equipes como a Furção 2000 obtivessem a maior parte dos lucros. A implementação das UPPs, a disseminação de computadores entre a juventude favelada e as consequentes transformações na cadeia produtiva do funk carioca reverteriam este cenário de modo

acentuado a partir de 2010 trazendo consequências inclusive para o potencial subversivo das músicas e performances femininas.

Do palco aos bastidores ou #McNãoéMontagem

Após décadas de incursões nas rádios e canais de televisão a Furacão 2000 lançou, em 2005, seu DVD *Furacão 2000 Twister: só pra esculachar*⁷⁴. Era o primeiro de uma série anual de lançamentos que se estenderia por dez anos. Seguindo um modelo replicado ao longo de todo este período, os DVDs da equipe se tornariam icônicos. Gravados em casas como a Via Show, o fundo do palco era coberto por um grande paredão de som, uma versão agigantada do que era comum nos bailes da equipe. Ao centro, MCs e seus bondes de dançarinos, munidos apenas de microfones e coreografias. Exceto quando filmados por acaso e em segundo plano, os DJs sequer eram citados. De certo modo, na composição visual dos DVDs da Furacão, estava sintetizada uma era de proeminência dos MCs.

Os DVDs expressam também a acomodação da economia do funk a partir daquele ano. A maioria dos MCs convidados a se apresentarem havia sido alçada ao sucesso pelos DJs dos bailes de favela. No *Twister*, a nova geração do proibidão, ou neurótico, era representada pelos MCs Menor do Chapa, que interpretou “Vida Louca” e “Fala que é nós”, e Frank, com a música “Uma hora da manhã”. Consolidada desde a virada do milênio, a putaria era o subgênero mais presente, com as MCs Kátia e Nem representando o duelo fiel x amante, além do bonde dos Magrinhos e MC Tula. Em todos os casos, os MCs apresentavam versões lights de suas músicas, trocando termos controversos como referências explícitas à prática sexual ou à vida no crime. Ainda assim, era comum que nestes trechos o microfone fosse apontado para a plateia, que entoava sem pudor as versões originais tal qual eram conhecidas nos bailes de favela.

Os DVDs da Furacão testemunham que ao longo da segunda metade dos anos 2000 pouco mudou nas técnicas de canto e composição dos MCs em comparação com o período anterior. O proibidão progressivamente deixava de ser uma prática secundária de alguns MCs para tornar-se cada vez mais uma carreira específica, com artistas inteiramente dedicados ao público dos bailes em favelas cariocas. Nesse subgênero, ao contrário da putaria, as linhas melódicas prevaleceram durante todo o período. Já na

⁷⁴ https://www.youtube.com/watch?v=oMRyU_m4EBY&list=PLCFCA3D7938D9B13A

putaria, além dos MCs dedicados a este estilo, o formato criado na Cidade de Deus, com seus bondes de dançarinas ou dançarinos, era o mais adotado. Como vimos nos capítulos anteriores, ao menos três fatores levaram a uma mudança significativa neste cenário de relativa estabilidade: a implementação das UPPs, a disseminação de DJs munidos de computadores pessoais nas favelas, e a criação da produtora de vídeos Kondzilla. Cabe abordar brevemente quais foram as consequências que eles geraram para os MCs cariocas. Embora não tenha acabado completamente com os bailes, já que mesmo nas favelas ocupadas muitos deles continuaram a ocorrer, o advento das UPPs causou uma retração no tamanho dessas festas. Bailes que antes recebiam frequentadores de todas as regiões do Rio de Janeiro tornaram-se mais modestos e voltados para suas próprias comunidades. Um dos resultados foi uma considerável diminuição do número de shows de MCs nos bailes de favela, de modo que ficasse a cargo dos DJs a animação da festa por toda a noite.

Além de crescerem em número, os DJs também se beneficiaram do progressivo embotamento da fronteira entre “amador” e “profissional” possibilitado pelos computadores pessoais. Essa democratização do papel de produtor fez com que gravações ao vivo nos bailes desaparecessem progressivamente até se tornarem quase inexistentes a partir de 2014. Os DJs, assim, passaram a deter um repertório de músicas de MCs gravadas em estúdios caseiros e distribuídas pela internet. A facilidade para gravar e compartilhar estas músicas poderia soar, a princípio, uma ótima notícia para os MCs. Mas, como vimos no capítulo anterior, um dos principais elementos definidores de um bom DJ é a criação inventiva de montagens, nas quais as músicas, tal como concebidas pelos MCs, dificilmente são reproduzidas integralmente. Esta dinâmica impeliu muitos MCs a alterarem seus estilos de composição.

Em 2014 a Furacão 2000 lançou o DVD *Funk de Verdade*, o último da equipe. Em grande medida, o fator que mais contribuiu para o encerramento das produções na maior equipe do funk carioca foi a ascensão da Kondzilla desde sua criação em 2011. Em vez de nomes grandiloquentes como *Tsunami*, *Armagedon*, ou *Tornado*, o título do derradeiro DVD parecia reivindicar o respeito à tradição e ao “funk de verdade” produzido no Rio de Janeiro. Sem a Furacão 2000, os MCs cariocas perdiam a principal mediadora entre os bailes de favela e o público mais amplo. Uma das consequências destes acontecimentos pode ser vista no próprio *Funk de Verdade*, que, apesar dos golpes sofridos, ajudou a consagrar alguns dos maiores MCs da década de 2010. Na terceira faixa

do DVD, um jovem MC Maneirinho apresenta “Tudo lindo”⁷⁵, música de sua autoria. Ao todo sua apresentação dura cerca de quatro minutos, em meio aos quais o MC canta rimas prontas, reproduzidas frequentemente por muitos DJs e MCs, como “o Maneirinho vai perguntar / não to de palhaçada / levanta as duas mãos / quem gosta de fazer fumaça!”. Maneirinho também improvisa rimas em homenagem a diferentes favelas do Rio de Janeiro, São Gonçalo e Niterói. As homenagens, bem como as brincadeiras com o público, disfarçavam o fato de que “Tudo lindo”, a música em questão, é formada apenas por dois versos: “tá tudo lindo, tá tudo 2 / na Furacão 2000 é só moleque 22”.

A referência à Furacão 2000 é ocasional. “Tudo lindo” foi na verdade projetada para se adequar à demanda dos DJs nos bailes de favela daquele período. É possível citar diversas versões carimbadas com a voz de Maneirinho: “tá tudo lindo, tá tudo 2 / na boca da Nova Holanda é só moleque 22”; “tá tudo lindo, tá tudo 2 / na boca aqui da Alta é só moleque 22”; e assim por diante. Maneirinho não era o único representante deste estilo presente naquele DVD da Furacão. “Vai aquecendo”, do MC RD, apresentava uma estrutura similar: “é o comboio da Furacão que as novinhas adora / vai aquecendo, descendo e rebola”. Nos bailes, a música era tocada em versões como “é o comboio do Cezarão e as novinhas adora / vai aquecendo, molhando a piroca”. Com frequência, as versões carimbadas eram feitas com nomes de DJs, por exemplo: “é o DJ MTS que as novinha adora / vai aquecendo, molhando a piroca”. No *Funk de Verdade*, RD e Maneirinho são os únicos representantes deste estilo. As outras quarenta apresentações seguem os moldes já estabelecidos nos anos anteriores.

Entre as apresentações da maioria dos artistas no DVD da Furacão e o que ocorria nos bailes de favela naquele ano, havia um acentuado contraste. As músicas no estilo apresentado por Maneirinho e RD eram hegemônicas nos bailes embora estivessem sub-representadas no referido DVD da Furacão 2000. Em função da Copa do Mundo, aquele foi o auge das UPPs nas favelas cariocas. O ano de 2014 marcou também o início da pesquisa que resultou em minha dissertação de mestrado, onde observei que o advento das UPPs fez com que o proibidão perdesse espaço nos bailes em favelas ocupadas, embora se mantivesse bastante popular em canais do Youtube. Esta conjuntura me causou, à época, a impressão de que o proibidão tal como produzido nas décadas anteriores, era um artigo em vias de extinção. Ao longo de minhas vivências em campo

⁷⁵https://www.youtube.com/watch?v=QmAMhitfo7c&list=PLOGx_Xxt6DLsxvg2X40qlgII9-AT625vn&index=3

aprendi a escutar melhor aqueles funks e pude compreender que, na verdade, a putaria também havia mudado. Se aparentemente a maioria das músicas focava apenas na temática sexual, ainda havia nelas referências ao cotidiano do varejo de drogas ilícitas. Músicas como as de Maneirinho e RD embaralhavam as fronteiras entre subgêneros que antes eram mais claramente identificáveis. Os MCs, como vimos, geralmente recebem listas de nomes que utilizam para gravar seus carimbos. Mesmo que o tema da música seja sexual, com frequência alguns destes nomes fazem referência a figuras influentes no varejo local de drogas ilícitas.

As letras curtas adequam-se à dinâmica dos bailes, onde predominam as montagens. As músicas também são pensadas, no momento de sua composição, com “espaços em branco” que permitem o preenchimento de acordo com a necessidade. O DJ favorece a reprodução destas músicas como forma de chamar a atenção para si e mostrar que é uma referência importante no mundo funk, a ponto de receber este tipo de homenagem dos MCs. Os bandidos também costumam pedir que essas músicas sejam tocadas com frequência, pois denotam prestígio. Os MCs, por sua vez, gravam estas versões porque sabem o quanto elas influenciam no potencial de divulgação do seu trabalho, e os que adotam este formato em grande parte de suas composições têm obtido um destaque bem acima da média no funk carioca.

Músicas carimbadas nesta estrutura foram hegemônicas no período de maior atividade das UPPs. O MC de Duque de Caxias Thiago Mercês, mais conhecido como MC TH, talvez talvez tenha sido o funkeiro carioca mais famoso de 2014 a 2016. Ele foi uma espécie de ícone dos carimbos. A variedade de versões carimbadas gravadas por ele neste período torna impossível falar em uma versão “original”, que teria primazia sobre as outras:

Nós é os porra louca, os tralha cheio de pepeca
Pra mamãe _____, pras piranha rei delas
Pra mamãe _____, pras piranha rei delas
Marrento, bem cheiroso, gostosin pra elas
(MC TH – Rei delas)⁷⁶

O _____ é sacana, vai te levar pra treta

⁷⁶ Versão light: <https://www.youtube.com/watch?v=kQLDOONE0dE> Versão para uma comunidade: <https://www.youtube.com/watch?v=a6hxdCjMtu8>

Vai mentir pra caralho só pra comer sua buceta
O ____ é sacana, vai te levar pra treta
Vai mentir pra caralho só pra comer sua boceta
(MC TH – É sacana)⁷⁷

As características do sucesso alcançado por TH, contudo, evidenciam as limitações das músicas carimbadas e as consequências delas para os MCs. Embora os exemplos citados acima fossem reproduzidos à exaustão pelos DJs de favela, as músicas que realmente alçaram o MC para o sucesso em rádios do Rio de Janeiro e outros estados seguiam uma estrutura diferente. Um exemplo foi “Vidro fumê”, lançada em 2015:

Vidro fumê, rolando vários becks
Som no último volume, escutando Felipe Ret
Do jeito que elas gosta, hoje eu tô carente demais
Os menor é sagaz, é os que te satisfaz
Várias danadinhas no contatinho do pai

Faz ela sentir prazer, dá linguada que ela se contrai
O macete é tu deixar com gostinho de quero mais
Várias danadinha no contatinho do pai
(Vidro Fumê – MC TH)

Além da letra mais extensa, não há espaço para as referências aos DJs ou suas comunidades de origem. Ao contrário das músicas carimbadas feitas para integrarem montagens de DJs, composições como “Vidro fumê” privilegiam os MCs e são produtos mais vendáveis para rádios ou plataformas de distribuição das músicas em geral. As músicas carimbadas e sua relação com as montagens de DJs tem sido desde então um tema recorrente nos debates entre DJs e MCs. Em suas montagens, os DJs reúnem uma série de músicas ou trechos de músicas como as citadas anteriormente. Quando estas montagens são disponibilizadas na internet, a autoria não é atribuída aos MCs que contribuíram com as vozes, mas ao DJ que as produziu. Esta dinâmica relegou a grande maioria dos MCs ao anonimato e projetou os DJs de modo até então inédito, como já vimos nos capítulos anteriores. Não raro, o desequilíbrio entre estas duas categorias de

⁷⁷ Versão para uma comunidade: <https://www.youtube.com/watch?v=kkzUrbf7F4k>. Versão light: <https://www.youtube.com/watch?v=zBh3V0gtuHI>

artistas gera reações indignadas, a exemplo de um post no Facebook feito por MC Rian em agosto de 2018 e compartilhado por muitos de seus colegas:

O MC grava, grava, grava e lança voz, grava os carimbos e no final? Ninguém lança, ninguém toca e no Youtube não sai o nome do MC, só do DJ produtor! DJs embalados pegam vozes e só lançam os carimbos! Ninguém tem gogó pra gravar e não ver o trabalho andar! A toda a rapaziada DJs, aos DJs que me pedem carimbos no chat [dizendo] “com todo o respeito?” DJs em geral [que dizem] “infelizmente só [toco] carimbo, só montando acapela!” (...) Acabou essa parada de voz solta no RJ, MCs e DJs unidos somos mais fortes e junto com os amigos estou aderindo à ideia também! Todos por um funk melhor! #RJ150BPM (MC Rian)

O tom de revolta no post de Rian é compreensível. Naquele ano uma das músicas mais tocadas no Rio de Janeiro ganharia um clipe na Kondzilla. “DJ do baile toca aquela”, interpretada pelo MC Novinho da Cidade de Deus, era unanimidade nas favelas cariocas. Apesar do sucesso, a música se constituía em incríveis dois versos “DJ ____ toca aquela! / DJ da ____ toca, toca aquela!”. O sucesso absoluto da música se deveu à sagacidade do MC, que de certo modo sintetizou uma era de grande procura por carimbos entre os DJs e, óbvio, à disposição de Novinho para gravar algumas centenas de versões. Para justificar a gravação de um clipe, ele precisou criar mais dois versos e repetir toda a composição diversas vezes ao longo dos três minutos de duração. As quinhentas mil visualizações conquistadas por “DJ do baile toca aquela” podem ser consideradas um fracasso em comparação com outros vídeos do canal. Também em 2018 outro post viralizou entre os MCs do funk carioca:

Eu não gosto muito de expor minha vida pessoal em rede social, mas precisamos abrir esse assunto para debate. “Carimbos”, vocês realmente acham que isso ainda é eficaz? Eu, trabalhando de camelô, juntei a quantia que compraria uma moto zero à vista, porém decidi investir no meu sonho e fazer meu estúdio do zero. E fiz em seis meses. Passei outros seis meses gravando diariamente pra todo mundo que pedia, famoso ou não, com baile lotado ou tocando em bar. De cada dez montagens em 2015 e 2016, cinco tinham vozes minhas. (...) Aí hoje estamos lutando por um direito nosso que é mérito pela obra que criamos e tem quem vá contra e diga que estamos falando demais. #McNãoéMontagem (MC DK)

Embora nenhuma MC tenha se manifestado publicamente sobre o tema, a disseminação das músicas carimbadas nos bailes de favela gerou um desequilíbrio entre homens e mulheres de proporções inéditas desde o surgimento da putaria na virada dos anos 2000. De 2014 a 2018 poucas MCs tinham músicas estouradas nestes bailes. Uma das raras exceções foi a MC Larissa, citada brevemente no capítulo anterior. Nascida e criada em Curicica, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, Larissa fez carreira na Cidade de Deus, onde também mora Marlon, seu DJ e marido. Segundo contou em nossa

entrevista, ela se descobriu MC quando seu irmão traiu sua namorada, de quem Larissa era amiga. Aos 12 anos, ela compôs para ele seu primeiro funk:

Você tá querendo ir pra balada pra se divertir sem mim
Nunca vi homem na vida pedir pra ser corno assim
Sai de casa todo dia falando “vou pro trabalho”
Quando passo um rádio pra ele, ele diz “amor não posso falar”
Novinho eu to te alertando, to querendo te avisar
Depois que eu sair de casa, eu não vou querer mais voltar
Eu vou passar a curtir minha vida e outros novinhos pegar
A mulher tem que ser malandra pro homem valorizar

Homem de verdade não fica de vai e vem
Sabe respeitar a mulher que tem
Depois não vem me difamar falando de mim na rua
Quer ter várias mulheres mas não dá conta de uma
Vê se toma tendência, vê se toma cuidado
Se não tua coroa vem com um chifre enfeitado
(MC Larissa – Sem título)

Transcrevo essa música, que nunca foi gravada, para ressaltar a semelhança em seu estilo de canto e composição com aquele apresentado por MCs como Deize Tigrona, Tati Quebra-Barraco e Valesca Popozuda, elencadas por Larissa como referências fundamentais de seu trabalho. Há, contudo, uma série de diferenças entre esse estilo e o que Larissa iria popularizar a partir de 2015. “Doidona de balinha”, que faria dela a MC mais tocada nos bailes de favela entre 2015 e 2018, seguia o padrão das músicas carimbadas: “Foi doidona de balinha que tudo aconteceu / caralho, o DJ ____ que me comeu / eu fiquei doidona e ele se aproveitou / caralho, o DJ ____ me arrebentou”⁷⁸. Outros sucessos de sua autoria como “Machuca machuca” e “Ai bota”⁷⁹ apresentavam estrutura semelhante, com espaços dedicados aos carimbos. Apesar de sua hegemonia no período, Larissa dividia espaço com outras MCs. “Vai libera”, lançada em 2017 pela MC Gaby, também era composta por versos curtos com espaços para referências aos bailes e aos DJs: “Foi no ____ que eu me apaixonei / Foi pro DJ ____ que eu liberei / Vai libera, vai

⁷⁸ Neste link é possível acessar a versão dessa música gravada para os DJs da Nova Holanda. https://www.youtube.com/watch?v=JbBOCB_l-Ho

⁷⁹ Ambas podem ser acessadas na página da cantora no Soundcloud <https://soundcloud.com/mc-larissa-335020307/tracks>

libera / Libera pro DJ ____ o cuzinho e a xereca”. Também em 2017 foi lançada “Vai DJ, não para”, música do grupo Jaula das Gostosudas que integra a epígrafe do capítulo anterior: “Eu dei pro DJ ____ e ele me deixou tarada / eu vou dar de novo só porque eu sou safada / DJ ____ não para, DJ ____ não para / vem me comer de novo só porque tu é o cara”. As músicas cantadas por homens e mulheres tornam evidente as relações de gênero como uma dimensão fundamental da lógica dos carimbos, especialmente no caso da putaria.

No plano discursivo, tanto nas músicas cantadas por mulheres quanto por homens, o prestígio conferido aos DJs se dá pelo poder de conquistar, possuir, ou transar com mulheres. A consequência disso para os funks cantados pelas MCs é evidente. Se antes temas como a autonomia feminina e as respostas aos funks masculinos eram recorrentes, agora as letras que giram em torno da figura masculina, “o DJ”, se tornaram hegemônicas. Acredito, contudo, que é preciso cuidado para não inferir daí que o mundo funk tenha “subido alguns degraus” em uma escala de machismo. É evidente que nos últimos anos debates em torno do feminismo e dos direitos LGBTQ tem se amplificado em diversos setores da sociedade e isso não é diferente no mundo funk ou nas favelas cariocas. O problema é que o repertório autorizado pela lógica dos carimbos é limitado à exaltação de um “DJ ideal” masculinizado. Deste modo, ao contrário do que ocorreu na virada do milênio, há menos espaço para que estas artistas explorem o potencial disruptivo de suas letras no que se refere aos padrões de gênero.

Por um lado, as músicas carimbadas estão em continuidade com as referências a lugares e pessoas no funk carioca. Por outro, a disseminação das tecnologias de produção musical – principalmente os computadores pessoais – reestruturou a tendência predominante nas décadas anteriores onde as produções ao vivo tendiam à especificidade e as produções em estúdio à generalidade. Ao contrário do que esta tendência sugeria, o fim das gravações ao vivo levou a uma acentuação na especificidade das referências, ou seja, os artistas gravam diversas versões para DJs e favelas específicas. Em grande medida, isso é resultado de uma crescente “desindustrialização” do mundo funk carioca promovida pela diminuição dos bailes de favela e pela hegemonia do funk paulista liderada pela Kondzilla. O que chamo aqui de desindustrialização é a incapacidade de gerar lucro com a música-produto, de promover a circulação destas músicas por canais que paguem direitos autorais.

A mediação entre os bailes de favela e a indústria fonográfica mais ampla operada pela Furacão 2000 fomentava uma tendência à generalidade, às músicas em um tamanho mais ou menos padronizado e, simultaneamente, ao MC como produto vendável. As montagens criadas pelos DJs são pensadas para a performance, o aqui e agora da festa. Elas não se encaixam no padrão de três minutos predominante na música popular desde o advento do registro fonográfico. Com a restrição de espaços para apresentar suas composições, os MCs se viram no papel de simples matéria-prima para as montagens. Na ausência de um mercado onde pudessem gerar renda com a música em rádios, televisão, ou apresentações onde os direitos autorais fossem arrecadados, restou a busca por “fama”:

Como um código icônico e reflexivo a fama é *forma virtual de influência*. Sem fama a influência de um homem não iria, por assim dizer, a parte alguma; atos de sucesso permaneceriam na verdade trancados nos tempos e lugares determinados de sua ocorrência ou seriam limitados aos negociadores imediatos. A circulação de nomes os libera, desligando-os dessas particularidades e fazendo que eles sejam o tópico dos discursos por meio dos quais eles se tornam disponíveis em outros tempos e lugares. Como a fama é a circulação de pessoas por meio de seus nomes...ela tipifica a capacidade por relocação subjetiva e reconstituição positiva do eu, que é fundamental para o processo de transação...a fama reflete os atos influentes do ator nele mesmo, a partir de uma fonte externa... o ator se conhece como alguém que é conhecido por outros (Munn 1986, 117 *apud* Gell 2014, 264)

Este trecho da obra de Nancy Munn dialoga de modo surpreendente com a questão das músicas carimbadas. O contexto a partir do qual a autora teceu este comentário, no entanto, foi bastante distinto. Trata-se de uma reflexão sobre o Kula na Papua Nova-Guiné, um sistema de trocas rituais que permite aos participantes acumular prestígio na medida em que realizam trocas bem-sucedidas. O ponto de intersecção entre dois contextos tão distintos - o Kula e as músicas carimbadas – é o fato de que em ambos os casos o objetivo dos atores “não é a aquisição da riqueza propriamente dita, ou do poder que a riqueza confere, mas sim a transformação do *self* em uma forma expandida espaçotemporalmente” (Gell 2014, 263), em outras palavras, a fama.

Ao assinalar esse aspecto das músicas carimbadas, não quero sugerir que elas não sejam mercadorias ou, melhor dizendo, mercadorias em algum momento de suas carreiras de coisas. Como observou Timothy Taylor: “Sem o capitalismo, no fim das contas, a maioria das coisas que pensamos sobre a música não seria possível. (...) O capitalismo moldou profundamente não apenas a produção, o consumo e a distribuição da música mas também os papéis que essa música exerce na vida das pessoas” (Taylor 2016, 2 [tradução minha]). Ainda que inescapável, o capitalismo não é monolítico. Uma vez produzidas, as

coisas estão sujeitas a rearranjos que tornam sua condição de mercadoria uma questão em certa medida contextual: “do total de coisas disponíveis numa sociedade, apenas algumas são apropriadamente sinalizáveis como mercadorias. Além do mais, a mesma coisa pode ser tratada como mercadoria numa determinada ocasião e não ser em outra” (Kopytoff 2008, 89).

Marx considerava que o valor de uma mercadoria se dava pelas relações sociais de sua produção e que o sistema de trocas seria responsável por “mascarar” esse valor. No poder da mercadoria em se desconectar de seu valor real residiria o fetiche. Mas, como observou Kopytoff, “parte desse poder é atribuído às mercadorias depois que são produzidas” (Idem 2008, 113). O autor argumentou que a mercantilização é mais um processo que um estado absoluto das coisas. A intensidade desse processo dependeria de dois fatores: “(a) com respeito a cada coisa, ao torná-la trocável por um número crescente de outras coisas e (b) com respeito ao sistema como um todo, ao fazer um número crescente de coisas diferentes mais amplamente intercambiáveis” (Ibidem 2008, 100). O processo oposto seria o de singularização, quando as coisas são importantes ou desimportantes demais para serem mercantilizadas. A mercantilização e singularização absolutas, como o próprio autor reconhece, são polos inexistentes na vida real, onde as coisas existem em um contínuo. Meu argumento aqui é que as músicas carimbadas são produtos e agentes de um ciclo de “desmercantilização”. Por um lado, elas são uma resposta às dificuldades enfrentadas pela economia do funk carioca em obter lucro com a mercantilização de suas músicas; por outro, elas se singularizam e tornam-se, por sua constituição própria, mais difíceis de serem mercantilizadas. Este ciclo gerou efeitos particularmente prejudiciais para os MCs ligados ao circuito dos bailes de favela.

Neste cenário, os MCs são capazes de disseminar as músicas por meio dos carimbos, mas não os seus nomes. Ao acumularem carimbos em uma quantidade significativa de músicas, os DJs passam a ter o seu nome expandido na ambição de um dia tornarem-se “Homens Grandes”. Um post de fevereiro de 2020, publicado pelo DJ Lucian da Silva, cria da favela do Antares na Zona Oeste do Rio de Janeiro, descreve os conflitos que esta dinâmica gera entre os interesses dos MCs e dos DJs:

Legal, acho bacana estourar uma música de um MC, mas a única chance do cara (DJ) que começa hoje [tem de] estourar é fazendo montagem. E outra, o MC de alto escalão não vai mandar voz exclusiva ou dar um tal “hit” na mão de um DJ desconhecido, todos nós vivemos isso. O MC que às vezes grava contigo muitas das vezes não acredita no seu potencial, manda voz pra geral, por

isso a única escapatória do menor ver seu trabalho andando, nem que for na esquina ou nos bailes que ele faz, é montagem.

A dificuldade em projetar as músicas carimbadas para fora do circuito dos bailes de favela tem fomentado um movimento entre parte dos MCs e DJs de não compor mais músicas neste estilo nem produzir versões carimbadas. O fim das UPPs e o consequente retorno de grandes bailes que culminou no movimento 150 BPM possibilitou que o funk carioca voltasse a produzir músicas que alcançaram sucesso em todo país. Um dos principais expoentes deste fenômeno recente foi o MC Kevin o Chris. Embora tenha nascido em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, foi no baile da Gaiola que ele se consagrou. Sua primeira música a estourar nas favelas cariocas foi “Finalidade era ficar em casa”⁸⁰, lançada em 2018, seguida por “Tu tá na Gaiola”⁸¹, epígrafe do primeiro capítulo deste trabalho. Conhecido por raramente gravar carimbos, o sucesso de Kevin o Chris é apontado por muitos artistas do funk carioca como exemplo de que as músicas carimbadas travam a disseminação fora dos bailes de favela.

O mesmo ano de 2018, talvez o auge do baile da Gaiola, também abriu espaço para que as mulheres voltassem a ganhar espaço fora dos moldes impostos pela dinâmica dos carimbos. Em janeiro daquele ano, a cantora Ludmilla lançaria “Não encosta no meu baseado”, em parceria com o DJ Rennan da Penha. A música, que alcançou grande sucesso nos bailes de favela, ia na contramão do lugar ocupado pelas MCs nos últimos anos: “Pode me tirar tudo o que eu tenho / pode falar de tudo que eu faço / mas eu só te faço um pedido / não encosta no meu baseado / tô na minha onda, então não liga pro que eu faço”. Meses depois, Ludmilla teria participação, como compositora, na música “Cai de boca no bucetão”, interpretada pela MC Rebecca:

Vem com essa boquinha

Abaixar minha sainha

Bota fora essa linguinha

Me deixa com tesão

Que eu tô danadinha

Tu se amarra na pretinha

Vou mostrar minha marquinha

Pra tu ver o que que é bom

Cai de boca no meu bucetão

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=6AgeI9c3owA>

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=20o0H6UqQDc>

Cai de boca no meu buetão

(MC Rebecca – Cai de boca no buetão)

A retomada deste estilo de composição que remete às artistas que consolidaram a putaria há duas décadas em grande medida depende da ausência de carimbos para existir. O modo como as técnicas de produção e composição se conectam com o acúmulo de capital econômico e simbólico será o nosso tema a partir de agora.

Estúdio

Eu preciso te ter
Minha fechamento é você, moção
Eu não preciso mais beber
E nem fumar maconha
Que a sua presença me deu onda
O seu sorriso me dá onda
Você sentando, moção, me deu onda

Que vontade de fuder, garota
Eu gosto de você, fazer o que?
Meu pau te ama
(MC G15 – Deu Onda)

Localizada na região metropolitana de Los Angeles, Califórnia, a cidade de Malibu tem os limites de seu território demarcados por outdoors que a descrevem como “vinte e sete milhas de beleza cênica”⁸². As praias e a proximidade de Hollywood tornaram a região um dos destinos mais procurados por estrelas da indústria cultural norte-americana. A presença frequente de artistas e o glamour que ela confere à cidade talvez tenham motivado Bel a homenagear Malibu com um estúdio em seu nome. Apertada entre um pequeno bar e um salão de beleza, a casa de Dona Tereza, sua mãe, seria pequena não fossem os andares levantados por ele com o dinheiro acumulado no auge de sua carreira, quando rodava o país ao lado dos Havaianos. No segundo andar, Bel construiu um quarto para si e um pequeno estúdio. Acima, a laje abrigava as paredes inacabadas da futura Malibu Produções, um estúdio maior que ele construía aos poucos.

Na ausência da nova sede, restava-nos o trabalho no pequeno cômodo descrito anteriormente. Lá iniciamos, em meados de 2017, nossas aulas de teoria musical e produção no funk carioca. Antes de prosseguir esse relato, convém explicar como se deu meu conhecimento, um tanto limitado, acerca da “teoria musical”. O encontro com Bel e o trabalho na Malibu Produções foram a confluência de duas trajetórias consideravelmente distintas que tinham na música uma paixão compartilhada. Ao longo de minha adolescência, estudei em uma escola pública federal que contava com uma banda de música onde fui apresentado ao clarinete, primeiro instrumento que aprendi, aos doze anos de idade. O repertório daquela banda escolar integrada por cerca de setecentos

⁸²Em inglês, “twenty-seven miles of scenic beauty”

alunos, era extraído de fontes tão díspares como trechos de óperas, músicas do cancionário popular brasileiro, trilhas sonoras de filmes, entre outros. A formação que nos ofereciam na escola não era exatamente voltada para a autonomia dos músicos. O principal objetivo era que nos tornássemos bons leitores de partitura e executássemos de modo mais ou menos satisfatório as obras que nos eram apresentadas.

Inspirados em parte por aquele ambiente, alguns amigos e eu organizamos nossa própria banda de rock, gênero que ainda vivia sua última onda de popularidade na primeira década dos anos 2000. Nesse grupo, eu atuava como guitarrista, compositor e vocalista. Ao perceber nosso interesse em compor e criar arranjos, um de nossos professores se ofereceu para nos ensinar, nas manhãs de sábado, noções básicas de teoria musical. Por cerca de um ano ele nos apresentou – a contragosto de seus superiores – aos conceitos de intervalos, escalas, campo harmônico e com muita dedicação nos ajudava a aplicar este conhecimento nos diferentes instrumentos musicais que tínhamos em mãos. Aos quinze anos, gravamos de forma independente nosso primeiro álbum com cerca de cinco músicas e algumas delas foram executadas ocasionalmente em uma rádio brasileira que tinha em sua programação um espaço dedicado a artistas locais. Naquele período em que o *Youtube* dava seus primeiros passos, ter uma música na rádio, ainda que em uma de pouca expressão, nos parecia um grande feito.

O fim da adolescência representou também uma mudança em nossas referências musicais, cada vez mais rodeadas por artistas da “música popular brasileira”. O que antes era um grupo de rock, aos poucos tornou-se uma banda de forró dedicada a festas juninas e, mais tarde, a grupos como Aviões do Forró, Calcinha Preta e Garota Safada. O aprendizado adquirido ao longo dessas experiências contribuiu para que eu me tornasse, aos 17 anos, professor de violão em diferentes escolas de Brasília. Essa atividade foi minha única fonte de renda por seis anos, ciclo interrompido com a mudança para o Rio de Janeiro a fim de iniciar a pesquisa que resultou nessas linhas. Ainda que aparentemente errática, minha trajetória musical possui certa coerência. Parte de minha formação foi dedicada a instrumentos melódicos como o clarinete e a flauta doce, capazes de emitir apenas uma nota por vez. Outra parte girou em torno de instrumentos harmônicos como o violão, a guitarra e, em menor grau, o teclado, habilitados para a execução de notas simultâneas. Em ambos os casos tratavam-se de instrumentos que emitiam notas musicais discerníveis. A teoria musical ensinada por meu professor tinha como base a notação

clássica de origem europeia, mas foi de grande valia para os diferentes gêneros da música popular pelos quais meus amigos e eu nos aventuramos.

Dez anos mais velho que eu, Bel dava seus primeiros passos como DJ no início dos anos 2000, quando os mixers Gemini e os aparelhos de MD eram predominantes. Mais tarde, ele foi um dos primeiros DJs de favela a utilizar computadores em suas produções. Independente de qual aparato use, Bel opera uma técnica similar. Ao escutar uma música, ele tende a identificar bons samples, fragmentos de áudio manipuláveis de tantas formas que podem se tornar irreconhecíveis. Os DJs desenvolvem uma grande habilidade para ouvir não simplesmente o som, mas o que ele pode vir a ser. A operação que realizo é diferente. Habitado a outro tipo de instrumentos, eu não posso reproduzir ou manipular o *som* de uma fonte diferente daquela que utilizo. Se toco no violão uma música determinada, procuro identificar determinados padrões como a altura e duração das notas a fim de reproduzir estes padrões em meu instrumento.

Isso não quer dizer que os DJs não sejam habilidosos em reconhecer melodias ou o tom das músicas. Certa vez, enquanto Bel e eu trabalhávamos, sentimos a necessidade de baixar um plug-in, nome dado a programas de computador que acrescentam novas funções a programas maiores. Embora os plug-ins normalmente sejam leves e ocupem pouco espaço no disco rígido do computador, nem sempre é assim com programas de edição de áudio. Alguns deles reproduzem sons que emulam digitalmente centenas de instrumentos diferentes. A qualidade destas simulações, ou seja, quão bem um trompete virtual emula um trompete real, é um fator determinante para o tamanho de um plug-in. Naquele caso, o download demorava bastante. Enquanto aguardávamos, eu assobiava “Tamo rico”⁸³, música lançada em 2015 pelo MC Tikão. Surpreso, Bel me perguntou “que música é essa, mano?”. Sem esperar minha resposta ele disse, “isso aí é música de festa junina”! Com ceticismo, eu disse que ele havia se enganado e ainda ironizei o fato de que um DJ experiente como ele fosse capaz de confundir um funk de expressivo sucesso com uma música de festa junina.

A contenda se acirrou. Era a palavra de Bel, DJ, contra a minha, ex-integrante de uma banda de forró. Mostrei a ele a música do Tikão para que ouvisse melhor e se desse conta do eventual engano, mas sua certeza aumentava. Decidido a provar seu ponto, Bel pesquisava coletâneas de músicas para festas juninas e as escutava uma a uma. Após cerca de vinte minutos, lhe disse que iria buscar nosso café com Dona Tereza e que caso a

⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=j92xKgGukw>

música não fosse encontrada até a minha volta, meu ponto estaria provado. A conversa entre sua mãe e eu foi interrompida pelas caixas de som do estúdio que, no volume máximo, reproduziam “Gemedeira”⁸⁴, música da cantora Amelinha que inspirou o funk interpretado por Tikão. Quando voltei ao estúdio, Bel estava ocupado demais para se vangloriar. Ele havia se dado conta de que a linha de baixo nos primeiros três segundos de “Gemedeira” podia se tornar um ótimo ponto. Concentrado, ele tratava de baixar a música e isolar o trecho desejado para usar mais tarde.

Os trabalhos do DJ e o do DJ-produtor guardam muitas semelhanças. Neste caso, por que dedicar aos dois capítulos separados? Apesar da centralidade ocupada pelo DJ-produtor, os estúdios são também espaços de interação entre DJs, MCs e uma série de aparatos que mediam as relações entre eles. Eu me via frequentemente surpreso com a quantidade de pessoas que o pequeno cômodo da Malibu Produções era capaz de abrigar. As aulas ou a produção de uma música podiam ser interrompidas a qualquer momento por um DJ cujo HD havia pifado e, junto dele, uma variedade de pontos, bases, acapelas e produções inteiras. Para ajudar o amigo, era preciso pausar nosso trabalho, uma vez que o computador não possuía capacidade de processamento suficiente para suportar ao mesmo tempo os programas de edição de áudio e a transferência dos arquivos. MCs podiam acorrer ao estúdio para apresentarem uma música que acabaram de compor. Amigos ex-DJs e ex-MCs passavam para relembrar os velhos tempos, dar um abraço na Dona Tereza e marcar a próxima “resenha”. Não raro, tudo isso acontecia ao mesmo tempo. Este fluxo de pessoas não é um aspecto marginal da produção de uma música, pelo contrário, é por meio dele que elas adquirem suas características particulares.

Os bailes, shows e festas em geral são momentos singulares de representação das personas artísticas. Neles, o artista busca exercer seu encanto sobre a audiência por meio de técnicas ensaiadas antes da performance. O estúdio, por outro lado, existe no plano do ordinário, da vida cotidiana. É o lugar onde as técnicas serão aprendidas e aperfeiçoadas. Seu tempo é difícil de ser capturado porque ele não é facilmente resumido em um evento singular. A partir de meados 2017, Bel e eu passamos cerca de um ano trabalhando juntos na Malibu Produções em encontros que ocorriam ao menos duas vezes na semana. Era normal que estendêssemos nossas atividades por cerca de dez horas em um único dia. Aparentemente longo, este período resultou em menos de quinze músicas produzidas.

⁸⁴<https://www.youtube.com/watch?v=g1aYcGQwyq8&list=PLeDQJ3CZMzb0AyYVDysi5N4S3Vsz2YemW&index=6>

Embora eventualmente fôssemos capazes de finalizar uma música em algumas horas, na maioria das vezes nos deparávamos com problemas que demandavam dias para serem solucionados. Como editar a voz de um MC que saiu do tom desejado? Qual timbre usaremos no arranjo dessa música? A prática, que se consolida em técnica pela repetição prolongada no tempo, tende a fazer de questões como estas obstáculos rapidamente contornados pelo artista. Os problemas com os quais nos deparávamos, contudo, eram fruto de nosso engajamento com um projeto que desafiava ambos, o de “harmonizar o funk”⁸⁵.

A ideia de inserir harmonias no funk em um estúdio de favela tem muito a dizer sobre transformações recentes ocorridas no gênero e se relaciona com o crescimento da Kondzilla nos anos 2010. Embora seja majoritariamente focada na produção de vídeos, a Kondzilla fomentou em São Paulo a criação de uma série de empresas que investem na carreira de MCs e gerenciam suas imagens, composições e produção musical propriamente dita. As proporções deste mercado, seus níveis de “profissionalização” e lucratividade, eram incomparavelmente maiores que a economia carioca nos anos 2010, que sofria com a implementação das UPPs. A hegemonia do funk paulista fomentou uma série de debates entre DJs, MCs e empresários do funk carioca, que apontavam o suposto “amadorismo” vigente no Rio de Janeiro como responsável pela perda de espaço no mercado fonográfico.

A consolidação da Kondzilla como principal veículo de divulgação do funk em âmbito nacional foi acompanhada por um uso crescente de harmonias nas produções do canal. Lançada em novembro de 2016, uma música em especial chamaria a atenção para esta tendência. “Deu Onda”, interpretada pelo MC carioca G15 e produzida pelo paulista DJ Jorgin, tornou-se em menos de quatro meses o vídeo com o maior número de visualizações na Kondzilla à época e sagrou-se a música do carnaval de 2017. O sucesso inquestionável não impediu uma série de críticas e fomentou debates tanto na mídia hegemônica quanto no mundo funk. A contenda seria motivada por um suposto erro de Jorgin. Em linhas gerais, o problema residiria no fato de que a melodia cantada por G15 estaria em G# (sol sustenido maior) ao passo que os teclados inseridos pelo DJ estariam G#m (sol sustenido menor). Em um artigo intitulado *O errado que deu certo*,

⁸⁵ Como observamos em outra ocasião “O termo harmonia remete genericamente a um 'conjunto de sons agradáveis ao ouvido' (HOUAISS; VILLAR; MELLO FRANCO, 2017) e, em sentido especializado, à 'combinação de notas simultaneamente para produzir acordes e sucessivamente para produzir progressões de acordes' (ANDERSON et al., 2017, tradução nossa), sejam ou não tonalmente funcionais (STRUNK, 2017).” (Facina et al 2018, 233)

acompanhamos a polêmica em torno da música e alguns de seus principais personagens (Facina et al 2018).

Em dezembro de 2016, pouco depois do lançamento de “Deu onda”, Leo Justi, DJ e produtor do grupo de funk Heavy Baile, manifestou indignação em sua página do Facebook:

Qualquer pessoa que saiba o mínimo de teoria musical — ou apenas tenha ouvido musical — não vai suportar a produção da nova do MC G15 — um dos melhores MCs que surgiram nos últimos tempos. Algo que passa reto da maioria das percepções de quem trabalha com música, mas não estudou música, é a quantidade de produções de funk que cometem erros bizarros de harmonia. Acho que essa é a campeã de todas que já ouvi: a melodia é *toda* maior e os acordes que acompanham são no *mesmo* tom *menor*. De sentar e chorar, porque o MC G15 é um dos MCs mais picas que surgiram nos últimos tempos. (Justi 2016 *apud* Facina et al 2018, 227)

A crítica de Leo Justi encontraria eco em outros DJs do funk como Fábio Rhuivo e Victor Júnior, além de artistas filiados a outros mundos da arte a exemplo do cantor Ritchie, intérprete de “Menina veneno” (Idem 2018, 228). A trajetória de Jorgin, narrada por ele próprio ao jornalista Rodrigo Ortega, guarda diversas semelhanças com a dos DJs nas favelas cariocas no mesmo período. Filho de uma empregada doméstica e um pedreiro, Jorge Ferreira passava horas em *lan houses* até que o pai o presenteou com um computador usado. Por meio de vídeos e fóruns na internet, ele teve contato com programas de edição de áudio e técnicas de produção do funk. Entre suas referências, ele cita os DVDs da Furacão 2000 (Ortega 2017 *apud* Facina et al 2018, 229-230). À época, início dos anos 2010, o funk ainda era um movimento de pouca expressão em São Paulo de modo que a trajetória de Jorgin se confunde com a ascensão do gênero na maior cidade do país. O debate em torno de “Deu onda” não ficou restrito ao nicho de músicos “estudados”, para usar os termos de Leo Justi.

Ao descrever brevemente meu contato inicial com a Malibu Produções no capítulo dedicado aos DJs, citei um teclado MIDI Waldman como um dos poucos aparatos presentes no estúdio de Bel. Seu interesse pelo instrumento antecedia o nosso encontro e, na verdade, seus primeiros experimentos com ele também. No início de 2017, meses antes de nos conhecermos, Bel postou em sua página no Soundcloud uma versão de “Sarrando na Glock”, uma de suas primeiras produções com o teclado⁸⁶. Naquele caso, seu objetivo não parecia necessariamente o de harmonizar a música, mas criar um ponto cuja melodia se aproximasse do refrão entoado por ML. No decorrer de nossas aulas, ele me incentivava a produzir funks em casa e pedia que eu mostrasse minhas produções para

⁸⁶ <https://soundcloud.com/dj-bel-cdd/mc-ml-vai-sarrando-na-glock-dj>

que ele apontasse os erros e dirimisse as dúvidas. Da mesma forma, eu o estimulava a criar seus próprios arranjos sem a minha intervenção de modo que ele absorvesse melhor as informações que eu lhe passava.

Em uma tarde de sábado, Bel me ligou animado e, por telefone, mostrou um arranjo que ele acabara de produzir. Como músico que também se dedica à criação de arranjos, eu tinha minhas próprias opiniões quanto ao trabalho que ele me mostrara. Usaria menos notas em determinado trecho, ou mudaria a divisão rítmica de outro. De todo modo sua produção seguia um único tom, respeitando as expectativas daqueles que atacavam Jorgin. Do outro lado da linha, Bel ouviu minhas considerações e perguntou ao final: “não tá que nem Deu onda não, né?” Era a primeira vez que ele mencionava “Deu onda”. Sua pergunta era um exemplo de quão intimidadoras podiam ser as críticas feitas por DJs e outros músicos que se arrogavam detentores de um saber superior, apesar do sucesso alcançado pelo trabalho de Jorgin e G15. Neste capítulo iremos acompanhar o processo que permitiu à harmonia exercer este papel de distinção no mundo funk. Tal distinção não é apenas simbólica e se relaciona com os diferentes circuitos que as músicas integram. Por consequência, se liga também aos diferentes níveis de acumulação de capital que estas músicas permitem. Uma abordagem diacrônica mais uma vez se faz necessária, mas parte considerável do texto será voltada para a descrição atenta de nosso cotidiano no estúdio. Para iniciar essa exposição, é preciso descrever a origem de um subgênero até então propositalmente ignorado nos capítulos anteriores, o funk melody.

Do funk melody ao pop funk

“Planet Rock”, de Afrika Bambaataa, não repercutiu nos bailes cariocas apenas por ter semeado as bases do electro-funk e do miami-bass. Seu lançamento, em 1982, teve reflexos na comunidade latina de Nova Iorque, onde jovens DJs porto-riquenhos, dominicanos e cubanos também criavam seus próprios beats. Essa música eletrônica mixada com referências latinas era considerada por seus primeiros entusiastas como uma variação do hip-hop, um “hip-hop latino” (Herzog, 58). À medida que o rap se estabeleceu como a técnica de canto por excelência do hip-hop, uma nova terminologia se fez necessária e aquele gênero em ascensão passou a ser denominado de freestyle latino ou, em inglês, Latin freestyle. Se o rap era sinônimo de hip-hop, de fato não havia como conjugar no mesmo gênero a música produzida pela comunidade latina nos EUA. Lisa

Lisa, uma das primeiras cantoras desse movimento a alcançar um sucesso expressivo, descreveu o freestyle nos seguintes termos: “se não tem aquela pancada louca do drum-and-bass, não é uma música de freestyle. E, claro, o refrão precisa ter uma melodia portentosa que as pessoas se lembrem” (Idem, 60 [tradução minha]). Para ficar completa, a descrição de Lisa Lisa precisaria citar ainda os teclados exuberantes, outra característica definidora do estilo.

O freestyle nova-iorquino foi rapidamente apropriado pela cena musical de Miami, onde a população latina era ainda maior. Já na segunda metade de 1980, gravadoras locais lançariam artistas como Trinere, Stevie B. e o grupo Sound of Destiny (Herzog, 60). A aurora do gênero em Miami foi praticamente simultânea à sua recepção nos bailes cariocas, onde o freestyle recebeu a alcunha de “funk melody”. Segundo Grandmaster Raphael, o termo surgiu de uma divisão já existente entre clubes e boates da Zona Norte. Como forma de se diferenciar dos bailes nos clubes, as boates da região estendiam anúncios em suas fachadas onde lia-se “não tocamos funk”. Posteriormente estas boates aderem ao freestyle, “mas mantém a distinção através do uso da palavra melody para aquilo que, nos clubes, conhecia-se genericamente por funk”. (Facina et al 2018, 237).

A rápida decadência do freestyle nos Estados Unidos, de acordo com seus principais expoentes, ocorreu no início dos anos 1990, pouco depois de grandes gravadoras investirem no gênero e a MTV inserir em sua grade um programa inteiramente dedicado ao freestyle chamado *Second Generation* (Herzog, 60). O principal problema seria o fato de que as músicas de Stevie B e companhia eram consideradas pelas rádios e gravadoras muito undergrounds para serem pop e ao mesmo tempo distantes da “realidade das ruas” abraçada pelo hip-hop. Abbatiello, um dos compositores do movimento, afirmou que o erro das gravadoras foi tentar mudar a sonoridade já consolidada: “Eles não entendiam o freestyle; estavam tentando transformá-lo em música pop. Mas ele *já era* música pop. Eles precisavam tê-lo deixado em paz” (Idem, 61).

O ocaso no país de origem coincidiu com as primeiras apresentações destes artistas nos bailes cariocas. A estreia de um representante do gênero no Rio de Janeiro ficou a cargo de Tony Garcia, em 1991. Não fez diferença o fato de que Garcia não era cantor e sim produtor. As apresentações ao estilo playback permitiram que ele atraísse multidões por mais de quarenta shows em sua primeira visita ao Brasil (Essinger 2005, 165). Pouco depois seria a vez de Trinere e Stevie B. Este último, pouco celebrado em

sua terra natal, decidiu inclusive mudar-se temporariamente para o interior do Rio de Janeiro, onde sua arte era melhor compreendida (Idem 2005, 166).

Era evidente que havia uma demanda reprimida por artistas nacionais do “funk melody” e o primeiro a aproveitar essa oportunidade foi Marlboro. Com um bom trânsito por diversas gravadoras – além de comandar seu próprio selo independente –, o DJ tomou conhecimento de um jovem que se apresentava em bailes do Rio de Janeiro e de Minas Gerais como MC Latin, o “primo do Tony Garcia”. Roberto da Souza Rocha, nascido no bairro Maria da Graça, Zona Norte do Rio, viveu a sua adolescência em Nova Iorque, onde acompanhou o auge do freestyle e frequentou shows dos artistas que se tornaram ícones do funk melody no Brasil (Essinger 2005, 164). Os trinta segundos iniciais de “Me leva”, seu primeiro sucesso produzido por Marlboro em 1993, seriam indistinguíveis das produções norte-americanas que o inspiraram, não fossem sucedidos pelo canto em português do agora Latino. Seu álbum solo, lançado pela Columbia no ano seguinte, vendeu algumas centenas de milhares de cópias, feito até então alcançado apenas pelas coletâneas de funk (Idem 2005, 165).

Latino tornou-se um dos artistas de maior sucesso nos anos 1990 e mostrou-se um grande acerto de Marlboro, mas o DJ “deixaria escapar” pouco depois outros ícones do funk melody. Embora o “Rap do Salgueiro” de Claudinho e Buchecha tenha sido lançado em 1995 pela Afegan, um dos selos de Marlboro, foi a gravadora MCA quem investiu um ano depois no primeiro álbum solo da dupla, intitulado *Claudinho & Buchecha*. Produzido por Robson Leandro com arranjos de teclado de Victor Junior – um dos críticos de “Deu onda” anos depois –, o álbum vendeu mais de um milhão e duzentas mil cópias. Até aquele momento, a faixa de cem mil cópias era o usual entre duplas enraizadas nos bailes funk. Eles lançariam mais cinco álbuns até 2002, quando Claudinho foi vitimado por um acidente de carro. O número de vendas colocava os dois na mesma prateleira de ícones da música pop nacional, sinalizando o potencial do funk melody no mercado fonográfico. Em 2004, sem o seu grande amigo, Buchecha descreveu sua música a Silvio Essinger como “um funk mais elaborado. Eu misturo ele com um pouco do pop e a black music. E aí sai um pouco daquele funk que a gente estava mais acostumado, aquele funk comunidade” (Essinger 2005, 182). Já o “Rap do Salgueiro”, exemplo do funk de comunidade do início da carreira, foi descrito por Marlboro como “tribal, africano, samba-enredo” (Idem 2005, 182).

Em 1998, a Afegan de Marlboro lançaria o álbum *Sempre Solitário*⁸⁷, que projetou MC Marcinho através de músicas como “Solitário” e “Princesa”. Uma projeção equiparável à de Claudinho e Buchecha seria quase impossível, ainda assim Marcinho consolidou-se como um ícone do funk melody com uma carreira bastante duradoura. Nos créditos do álbum, a produção é atribuída a Marlboro. Os mesmos créditos, contudo, permitem antever o surgimento de outro ator importante na história do funk melody, o DJ e produtor Batutinha, apelido de Renato Azevedo. “Descoberto” ainda jovem por Marlboro, que o contratou como seu funcionário, ele assina a coprodução do *Sempre Solitário*. Voltaremos a ele mais tarde. Os teclados, as linhas graves dos baixos e baterias além, claro, das melodias marcantes, davam ao funk melody uma identidade própria como uma espécie de lado “pop” do funk carioca. A sonoridade era apenas uma das características definidoras do subgênero, também marcadamente dedicado à temática romântica, bem distante da abordagem que passava a predominar nos bailes de favela a partir dos anos 2000. Enquanto a putaria e o neurótico/proibidão dependiam essencialmente dos DJs de favela para conquistarem seu público, o funk melody era necessariamente vinculado às gravadoras de grande e médio porte, cuja estrutura possibilitava o tipo de produção característica do estilo.

Em 2006 Marlboro e Batutinha emplacariam “Se ela dança eu danço”⁸⁸, que alcançou o topo das paradas naquele ano. Composta e interpretada por MC Leozinho, nome artístico de Leonardo Mangeli de Brito, a música tinha o tamborzão como base, o que sugeria algum vínculo com o funk carioca. Em “Se ela dança eu danço”, contudo, o tamborzão dividia espaço com o violão, igualmente valorizado pelos produtores. Não era a primeira vez que o instrumento era usado no funk melody, afinal Claudinho e Buchecha já haviam explorado esse recurso quase uma década antes. Mas o destaque reservado ao violão em “Se ela dança eu danço” era inédito. O mesmo ano testemunharia o primeiro álbum de Perlla. Com dezessete anos à época, a cantora alcançou um sucesso expressivo com “Tremendo vacilão” e ainda emplacou “Totalmente demais” na trilha sonora da novela Cobras e Lagartos. A produção ficou a cargo da dupla Umberto Tavares e Mãozinha, personagens que também teriam grande destaque nos anos seguintes. Mãozinha inclusive foi mais um produtor “revelado” por Marlboro. Em 2008, ainda no auge do sucesso, Perlla tentaria se distanciar do rótulo de funkeira e rechaçaria a alcunha

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=xx9krBLUi00&t=389s>

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=4Grv724IpJk>

de MC, alegando que era “uma sigla pra quem canta só funk. Eu gosto é de música independente se é funk, balada ou pop. Eu gravei música de Lulu Santos no primeiro CD, gravei uma balada com Belo e agora gravei música de Djavan. Canto funk melody, que adoro, mas canto outras coisas também”⁸⁹ (Portal Ego 2008). Ela não foi a primeira e nem seria a última a buscar tal “reposicionamento”.

Um nicho tão lucrativo não seria ignorado pela Furacão 2000. A virada do milênio consolidou a maior equipe de funk como a principal mediadora entre os bailes de favela e o público mais amplo, mas não só. Ao descrever os DVDs da equipe no capítulo anterior, ignorei propositalmente uma categoria específica de MCs. Além de representantes do proibidão e da putaria já consagrados nas favelas cariocas, o funk melody possuía um espaço cativo nos DVDs da Furacão. Era uma MC de funk melody quem abria o *Twister: só pra esculachar* e sua trajetória requer uma explicação. O fundador da Furacão 2000, Rômulo Costa, passou quase toda a década de 1990 ao lado de Verônica Costa, que além de sua esposa era apresentadora nos programas da equipe na rádio e na TV. A dupla foi batizada pelos funkeiros de “mãe loira” e “pai moreno”, carinho que se reverteu em influência política quando Verônica Costa foi eleita pela primeira vez para o cargo de vereadora em 2000. Dois anos depois o casamento chegaria ao fim, uma ruptura conturbada que recebeu certa atenção da mídia à época. Rômulo não tardou em assumir um relacionamento com Kamilla Fialho, que trabalhava como assistente de Verônica na Furacão 2000 e se tornou a nova apresentadora dos programas da equipe. O relacionamento não durou muito tempo, ao contrário da carreira de Fialho, que viria a ser uma empresária bem-sucedida na indústria fonográfica. Seguindo a tradição de conjugar vida pessoal e trabalho, Rômulo Costa alçou sua nova companheira, Priscila Nocetti, ao papel de apresentadora dos DVDs e investiu em sua carreira como MC.

Com “Poderosa”⁹⁰, ela inaugurava o *Twister: só pra esculachar*. Em quesitos como letra, arranjos e interpretação, a música estava aquém do funk melody apresentado pelos artistas citados anteriormente. De todo modo, era um passo importante para inserir a Furacão 2000 na disputa por tal espaço. Nocetti não era a única MC deste subgênero a se apresentar naquele DVD inaugural. “Face a face”, música de Márcio G, era uma balada

⁸⁹<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL315730-9798,00-PERLLA+NAO+QUER+SER+ROTULADA+COMO+MC+SOU+MUITO+MAIS+DO+QUE+SO+FUNK.html>

⁹⁰https://www.youtube.com/watch?v=oMRyU_m4EBY&list=PLCFCA3D7938D9B13A

romântica e um tanto melancólica. Um dos precursores do melody, sua carreira teve início em meados dos anos 1990 junto do parceiro Goró. A dupla Márcio e Goró foi beneficiada pela onda de lançamentos de álbuns solos de MCs em meados dos anos 1990. *Atrevida*, de 1997, talvez tenha sido a produção mais próxima dos trabalhos Claudinho e Buchecha, meta das gravadoras à época. A participação de Márcio G no DVD da Furacão representava a sua volta aos palcos desde que seu parceiro Goró tirou a própria vida em 2000, inconformado com o rápido declínio da carreira de ambos. Como forma de homenagear o amigo, Márcio acrescentou o “G” ao seu nome artístico.

O funk melody daria resultados expressivos para a equipe a partir de 2006, com o lançamento do primeiro DVD da série *Tsunami*. Além das participações de Nocetti, Márcio G e alguns estreantes, uma música em especial merece destaque. “Tranquilão”⁹¹, interpretada pelo MC Sapão, seguia a receita de “Se ela dança eu danço” ao dar grande centralidade ao violão. Jefferson Fernandes Luís, seu nome de batismo, também vinha de uma trajetória relativamente longa no funk. Ele era um dos MCs presentes na coletânea *Jacaré 1998*, citada no segundo capítulo deste trabalho como um marco do funk proibidão. No mesmo ano de lançamento da coletânea Sapão passou oito meses preso acusado de tráfico de drogas, mas recuperou sua liberdade por falta de provas. O contratempo motivou o MC a tomar novos rumos e se aproximar do funk melody com o álbum *Papo de Futuro*, na virada do milênio. O sucesso nacional viria de fato alguns anos depois e “Tranquilão” marcaria uma nova fase em sua carreira. A semelhança com a música mais tocada no país naquele ano não era ocasional. Batutinha⁹², o produtor revelado por Marlboro, havia sido contratado pela Furacão 2000 justamente para dar um “salto” que aproximasse a equipe do “pop”⁹³ e, junto, levou o violão.

A putaria e o proibidão, sempre em suas versões lights, continuaram predominantes nos DVDs da equipe, mas o funk melody ganhava um espaço cada vez mais expressivo. A Furacão 2000 projetou uma série de sucessos momentâneos e alguns duradouros. Naldo, que se tornaria um dos artistas do funk de maior projeção nos anos

⁹¹https://www.youtube.com/watch?v=XU78PqPU5CY&list=PLOGx_Xxt6DLvRSFhmi4onbnwjgUneQN P3&index=10

⁹² Embora não haja registros que atestem o ano exato em que Batutinha passou a colaborar com a Furacão 2000, é certo que ele esteve na produção do *Tsunami*, uma vez que os MCs Frank e Tikão o homenageiam em suas apresentações. https://www.youtube.com/watch?v=tZdG79_tAOM&list=TLPQMjAwMjIwMjBaXb0sHxV7Sg&index=21

⁹³<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/o-midas-do-funk-batutinha-esta-por-tras-de-grandes-sucessos-do-genero-17475286>

2010, passou pelas mãos de Batutinha e participou da série *Tsunami* em 2007 ao lado de seu irmão Lula, assassinado misteriosamente no ano seguinte. Os arranjos de teclado, violão e guitarras, sempre sustentados por bases características do funk carioca, deram o tom do funk melody ao longo da década. No caso das mulheres em especial, era regra que suas apresentações fossem acompanhadas por coreografias de dançarinas e da própria MC, mesmo entre aquelas que aparentavam pouca afinidade com a dança. O domínio do canto melódico era, obviamente, um requisito, embora houvesse uma discrepância na maestria deste recurso entre diferentes artistas.

Fosse ao lado de Marlboro ou da Furacão, Batutinha construiu um portfólio que o colocou entre os principais produtores musicais do país. Progressivamente, ele ajudava a firmar o funk melody como o equivalente mais próximo no Brasil de um gênero pop. Sua maior obra, contudo, ainda estava por vir. Se dança e afinação eram recursos fundamentais para uma MC no funk melody, Batutinha identificou as duas coisas em uma jovem de 16 anos que postava vídeos no *Youtube* interpretando músicas do mundo funk e de outros gêneros. A convite do produtor, Larissa de Macedo Machado dirigiu-se à Furacão 2000 para realizar alguns testes e encantou Batutinha ao interpretar uma música de Adriana Calcanhotto e “Soltinha”, composta por ele e gravada por Priscila Nocetti⁹⁴. O primeiro DVD da série *Armagedon*, lançado em 2010, apresentaria Anitta ao país.

Batutinha foi produtor e compositor dos primeiros sucessos da cantora como “Eu vou ficar” e “Fica só olhando”. Em entrevista,⁹⁵ declarou que planejava a carreira de Anitta a partir da pergunta: “se a Beyoncé nascesse no Brasil, como ela seria?” Para Batutinha, não havia dúvidas de que caso trocasse Houston por Honório Gurgel⁹⁶, a estrela estadunidense seria funkeira. Anitta deixaria a Furacão em 2012, após Kamila Fialho – a mesma que começou sua carreira na equipe – pagar R\$ 260 mil reais a Romulo Costa pelo direito de agenciar a jovem cantora. A quantia era o anúncio do quanto a renda movimentada pelo funk melody estava distante do resto da economia funkeira nas favelas cariocas, em baixa devido às UPPs e o crescimento da cena paulista. Fialho apresentaria Anitta aos produtores Mãozinha e Umberto Tavares, que anos antes foram os responsáveis pelo sucesso de Perlla. A dupla se firmou como a principal colaboradora da artista ao longo de toda a década de 2010 ao contrário de Kamila Fialho, dispensada após Anitta assinar um contrato com a Warner e se firmar como a principal estrela pop do país.

⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=BhqBtJf2Sww>

⁹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=j1J65G_endlw

⁹⁶ Honório Gurgel é o bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro onde Anitta cresceu.

A partir de 2017, ela investiria em parcerias internacionais e quebraria uma série de recordes em visualizações no *Youtube*.

A Beyoncé brasileira surgiria em 2012, mas sem a interferência de Batutinha. “Fala mal de mim”⁹⁷, interpretada por uma jovem de 17 anos que se apresentava como MC Beyoncé, não se filiava exatamente ao estilo funk melody. A base era o beatbox e, à exceção de um ponto na introdução, não havia nada além da voz, que entoava uma melodia marcante. Foi também por meio do Youtube que o MC e empresário Roba Cena tomou conhecimento da jovem cantora e investiu na produção desta música, que rapidamente se tornou um sucesso no site. Contendas com Roba a Cena levaram à ruptura da parceria, mas o fato de que ele detinha o registro do nome “MC Beyoncé” levou a estrela em ascensão a abraçar o seu nome de batismo na nova fase de sua carreira, administrada pela gravadora Warner a partir de 2013. “Sem querer”⁹⁸, lançada em 2014, foi a primeira música de Ludmilla, que seria mais uma a perder o “MC”. Naquele mesmo ano ela também lançaria “Hoje”, a primeira de muitas parcerias com Umberto Tavares, que assinou a composição da música. Assinada pela jornalista Karilayn Areais, uma matéria do jornal O Dia intitulada “Funk de Ludmilla é domesticado em CD”⁹⁹, abordava este reposicionamento da cantora nos seguintes termos:

A Ludmilla de “Hoje”, CD lançado este mês via Warner Music, é diferente daquela funkeira desbocada conhecida nos bailes como MC Beyoncé. Ludmilla suavizou suas letras, enquadrou o seu funk na moldura pop exigida pelo mercado fonográfico – para viabilizar aparições em programas de TV e shows para toda a família – e seguiu a fórmula pop que transformou Anitta em estrela nacional. Essa atual Ludmilla – que canta um funk já domesticado pelos executivos de sua gravadora (a mesma de Anitta, por sinal) – é a Ludmilla de ‘Hoje’.

Projetado nacionalmente nos anos 1990 como cantor de ‘funk melody’, vertente mais palatável do funk, Buchecha também figura no primeiro álbum de Ludmilla. O cantor é convidado de ‘Tudo vale a pena’ (Wallace Vianna e André Vieira), música feita bem ao seu estilo pop.

De todo modo, justiça seja feita, Ludmilla também põe sua marca autoral no repertório do disco. Seu ‘batidão’ impera em faixas como ‘Amor não é oi’, ‘Garota recalcada’ e ‘Sem querer’. Assim como Anitta, Ludmilla tem o mérito de dar voz ativa às mulheres em suas letras. Essa postura ativa é renovadora no universo do funk, que sempre tratou mal as mulheres, apontadas como ‘cachorras’ e vistas como mero objeto da satisfação sexual masculina.

Com Anitta e agora com Ludmilla, as mulheres tomam o poder no funk. O que talvez explique o sucesso espontâneo de Ludmilla desde que jogou na internet sua música ‘Fala mal de

⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=aI3o9WuVoWo>

⁹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=gqFDr_jz09I

⁹⁹ <https://odia.ig.com.br/diversao/2014-09-15/funk-de-ludmilla-e-domesticado-em-cd.html>

mim'. Resta saber se Ludmilla vai manter o apelo pop e popular de Anitta. A batida, afinal, é a mesma.

“Domesticada pelos executivos da gravadora”, a “funkeira desbocada” agora “seguia a fórmula pop”. Ninguém melhor para exercer essa mediação que Buchecha, ícone do funk melody, descrito como uma “vertente mais palatável do funk”. Deste último, aliás, só restaria a batida que “afinal, é a mesma”. A fórmula funcionou. Ludmilla se firmou como cantora pop, mas os cachês elevados e as parcerias com artistas internacionais não afastaram-na por completo dos bailes de favela. Como citado no capítulo anterior, no fim dos anos 2010 ela gravou e compôs músicas para os bailes cariocas, embora os dois lados da cantora – o pop e o de favela – fossem mantidos cuidadosamente apartados. A visão de que Anitta e Ludmilla representariam uma tomada de poder das mulheres no funk, que sempre as teria tratado como objeto, não faz jus à obra de MCs como Deize Tigrona, Valesca Popozuda e Tati Quebra-Barraco, pioneiras “não domesticadas”, deste movimento. Mas nem só de novatas como Anitta e Ludmilla viveria aquele “pop funk” do começo da década.

Wallace Vianna, citado como um dos compositores da música interpretada por Ludmilla e Buchecha, havia participado, no final de 2013, de outro fenômeno do pop funk. Ele foi um dos compositores de “Beijinho no ombro”, que inaugurou a carreira solo de Valesca Popozuda. Orçado em cerca de R\$ 430 mil reais, seu clipe figurou entre as produções audiovisuais mais caras do Brasil¹⁰⁰. O alto investimento feito por Pardal, seu empresário, era visível. Grande parte do clipe foi filmada em um castelo. Além dos dançarinos, Valesca contracenava com uma águia e um tigre. A grandiloquência cênica era acompanhada pela produção musical – assinada por ninguém menos que Batutinha –, cujos teclados emulavam um órgão e davam um peso cerimonial à introdução. Em entrevista ao programa Encontro com Fátima Bernardes, Valesca se manifestou sobre o clipe: “Amei, não fiquei uma Beyoncé 100%, mas fiquei 50%”.

As referências à Beyoncé sintetizam uma mudança de paradigma. Se o freestyle, no meio do caminho entre o pop e o underground, foi a inspiração para os produtores e MCs nos anos 1990, agora a principal estrela pop do mundo torna-se o parâmetro para artistas que, embora tenham origens no mundo funk, buscam se posicionar no mainstream da música brasileira e global. A execução deste salto exige uma série de mediações nas

¹⁰⁰https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/12/30/interna_diversao_arte,405753/clipec-de-valessa-esta-entre-as-producoes-audiovisuais-mais-caras-do-brasil.shtml

formas como as músicas são compostas, interpretadas e, claro, produzidas. Os estúdios ocupam um papel de centralidade neste processo, tanto em termos de sua estrutura material quanto das redes de pessoas que eles conectam. O processo de metamorfose do funk melody em pop funk é representativo de mudanças ocorridas em toda a economia funkeira, realinhamento que tem efeitos práticos nos estúdios de favela e nos circuitos intermediários de produção, distribuição e consumo da música. Nas próximas seções iremos acompanhar como estas três dimensões se articulam nos estúdios e como as músicas simultaneamente refletem e transformam a cadeia produtiva do funk.

Mercados audíveis – os estúdios e os diferentes regimes de troca

O que é preciso para se tornar, nos termos de Valesca Popozuda, 100% Beyoncé? Quais os requisitos para que a semelhança com a maior estrela pop dos últimos anos seja parcial, ou até nula? Longe de ser banal, essa analogia recorrente sugere um contínuo onde as músicas e artistas se aproximam ou se afastam do pop. As trajetórias e entrevistas de produtores, DJs, empresários e MCs revelam as diferentes posições neste contínuo como fruto de processos de fabricação, processos estes que se baseiam em modos de produção, técnicas e aparatos específicos. Geralmente eles também se ligam a regimes particulares de troca. Os estúdios são espaços privilegiados para se observar toda essa cadeia porque é neles que a produção ocorre e, justamente por isso, eles materializam os diferentes níveis de acumulação do capital que as músicas permitem de acordo com os regimes de troca que integram.

Em abril de 2018, Carlos Palombini, Rennan Moutinho e eu fomos recebidos por Marlboro em seu estúdio, construído estrategicamente a alguns metros de sua casa, num grande sítio em Mangaratiba. A cidade fica próxima a Angra dos Reis, um dos destinos preferidos de turistas e residência de atores globais, jogadores de futebol e milionários de toda sorte. A praia, principal atrativo da região, não foi a prioridade de Marlboro quando construiu sua residência. O sítio se localiza em uma área afastada da orla embora, como ele mesmo frisou, esteja próximo do condomínio onde moram o jogador Neymar e a apresentadora Fátima Bernardes. A estrada que leva até ele é decorada por uma alameda de palmeiras imperiais que geram certa expectativa no visitante, logo correspondida por sua bela casa. O estúdio, separado desta última por uma piscina, é uma construção de dois andares que remete a um bangalô chinês.

O hall de entrada do estúdio é um amplo espaço circular cujas paredes estampam a enorme coleção de vinis e CDs que o DJ adquiriu ou produziu ao longo de seus quase quarenta anos de carreira. No centro da sala, há uma pilastra cilíndrica rodeada por uma bancada de madeira onde estão dispostos diversos toca-discos profissionais. Logo que chegamos, Marlboro nos presenteou com uma breve sessão de discotecagem para mostrar que os toca-discos, além de belos adereços, eram também funcionais. Todos eles estavam ligados a cerca de oito caixas da marca JBL, instaladas no teto de modo a compor um sistema de som de alta qualidade. A título de comparação, o valor de uma ou duas daquelas caixas é equivalente ao de todo o equipamento no estúdio da Malibu Produções. Ali transcorreu nossa entrevista, que durou cerca de duas horas. Antes de nos despedirmos, Marlboro nos convidou para subir ao segundo andar e conhecer o estúdio de fato.

Dois banheiros amplos e um conjunto de pequenos armários de metal, instalados na entrada da sala de gravação, visavam dar conforto aos artistas que, de acordo com o DJ, frequentemente carregam uma série de objetos como correntes e relógios de ouro. Para garantir a segurança, cada armário possui sua própria chave. Na sala de gravação, dois de seus assistentes – postos um dia ocupados por Batutinha e Mãozinha – trabalhavam em “Deixa rolar”¹⁰¹, música interpretada por MC Duduzinho. O cantor ganhou espaço no funk carioca em meados dos anos 2010 com a música “Tô pro crime” que, apesar do sucesso, não valorizava o talento de Duduzinho como um dos cantores mais habilidosos de sua geração. Este potencial foi rapidamente identificado pela Warner – mesma gravadora de Anitta e Ludmilla –, que assinou um contrato com o MC e produziu uma série de músicas com apelo pop. “O mundo é nosso”¹⁰², lançada em 2015, foi a música de maior sucesso dessa parceria e alcançou cerca de 13 milhões de visualizações no *Youtube*. Embora expressiva, a marca é bem distante das centenas de milhões angariadas por suas colegas de gravadora. O MC deixou a Warner em 2016 e na ocasião de nossa entrevista tentava a sorte com a Link Records de Marlboro, que é associada à outra grande gravadora, a Universal Music.

Tipos diferentes de guitarras, baixos e teclados habitavam a sala de gravação e, desde o primeiro segundo, “Deixa rolar” mostra que a presença destes instrumentos não era ocasional. Em continuidade com o projeto pop iniciado anos antes na Warner, a

¹⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=CvsMrVtNivk>

¹⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=EPIK1q3z1xs>

música explora em seu arranjo uma variedade de texturas que dão sustentação ao clima romântico da letra. Os esforços de Marlboro e seus produtores não resultaram em uma visibilidade expressiva. No *Youtube*, “Deixa rolar” alcançou cerca de 1.500 visualizações, número provavelmente explicável pela falta de investimento em divulgação por parte da gravadora. Mesmo que não tenha atingido uma quantidade significativa de ouvintes, as características da produção permitem que a música seja facilmente identificada como pop. Isso se dá pelo fato de que a categoria “pop” não descreve apenas o sucesso massificado, a “popularidade” de uma música, mas um conjunto de expectativas quanto ao modo como esta música deve soar. Tais expectativas abrangem uma variedade de elementos como as letras, estilos de canto e composição, arranjos, fidelidade de áudio, entre outros.

Em sua pesquisa sobre a indústria fonográfica francesa no final dos anos 1970, Antoine Hennion definiu o processo de fabricação da música pop como a "arte de agradar" (Hennion 1983, 188 [tradução minha]). As diferenças entre o contexto de sua pesquisa e a que fundamenta o presente trabalho não ofuscam algumas questões relevantes levantadas pelo autor. Ao eleger como foco de sua análise os trabalhos de músicos, produtores, técnicos de som e compositores de grandes gravadoras, ele via na atividade destes profissionais uma "busca permanente e organizada pelo que faz sentido para o público" (Idem 1983, 160 [tradução minha]). Mais que produto de manipulação ou imposição de cima para baixo, o sucesso da música pop seria fruto de uma mediação constante onde os profissionais do estúdio buscam captar, ou antecipar, o “imaginário do público”. A canção resultante não seria produzida antes para ser consumida posteriormente, trataria-se na verdade de "um processo simultâneo de produção-consumo que ocorre primeiro dentro do estúdio e o impacto que ela exerce sobre os profissionais presentes no estúdio precisa ser repetido posteriormente fora dele" (190). Para “inserir o público no estúdio”, estes profissionais acionariam ao menos três recursos básicos: "a) técnicas de corte e mixagem que introduzem na música elementos da realidade cotidiana; b) a presença de testemunhas (...) e representantes do público e c) as relações de trabalho baseadas na crítica mútua, escuta subjetiva e antecipação coletiva" (189).

Longe de serem exclusivos de grandes gravadoras, acredito que os fenômenos analisados por Hennion são constituintes, se não dos estúdios de gravação em geral, ao menos daqueles dedicados à música popular. Isso se dá, em parte, pelo fato de que no contexto de sua pesquisa o "pop" se refere à popularidade no sentido de massificação, disseminação entre o público mais amplo, não de um estilo específico de produção como

no caso que analisamos aqui. O esforço de Hennion em contrapor-se a autores que se debruçaram sobre as particularidades da indústria cultural enquanto fruto de um sistema capitalista - a exemplo de Benjamin, Adorno e Hockheimer - acaba por limitar sua análise. É inegável que as mediações entre público e gravadoras operadas pelos profissionais dos estúdios são fundamentais para o sucesso da "música-objeto", para usar os termos adotados por ele. Sua abordagem, contudo, não explica por que, em um universo de músicas fruto da mediação entre produtores e o público, apenas algumas são alçadas ao posto de sucesso massificado.

O tipo de mediação descrito por Hennion se assemelha ao que Mylene Mizrahi observou em sua pesquisa sobre o coletivo de MCs e DJs do qual Mr. Catra era um dos integrantes. A partir de suas vivências em campo, Mizrahi argumentou que “o artista funk também encontra gosto na criação pura, mas não deixa nunca de explicitar a vontade de fazer sua produção circular. Arte, para o artista funk, é aquela que circula e não o que se atém à esfera do extraordinário.” (Mizrahi 2016, 255). Ter a circulação como objetivo requer um exercício de antecipação do que o público deseja, mas também de qual é o público em questão: “a criação (...) coloca em relação produção e consumo, pois “tudo tem um circuito”, e é este “circuito” que dá o “padrão”, o norte para a produção e variação das músicas. É a audiência e a recepção que deverão ser atendidas.” (Idem 2016, 262). Mizrahi dá como exemplo de adequação ao circuito o fato de que, na primeira década dos anos 2000, artistas antes ligados ao proibidão tenham migrado para a putaria em busca de uma maior circulação de seus trabalhos.

O desejo de que a produção circule, as mediações para que este desejo se realize e a existência de diferentes circuitos foram características que também constatee em minhas experiências em campo, como será desenvolvido nas próximas seções. Mas o foco em Mr. Catra e sua vizinhança de relações levou a autora a enxergar de modo um pouco distorcido como estes circuitos se articulavam no período. Na primeira metade dos anos 2000, Catra fez uma transição bem sucedida para a putaria e se tornou um dos principais expoentes deste subgênero. Tal transição, segundo Mizrahi, seria fruto de um "sufocamento" do proibidão devido, em grande medida, à repressão policial aos expoentes do estilo (Mizrahi 2016, 265). Nas favelas cariocas, contudo, a segunda metade dos anos 2000 - em que se concentra a maior parte de sua etnografia - pode ser considerada o período mais profícuo para os intérpretes do proibidão, sucesso catapultado pela ascensão do baile da Chatuba como um dos principais centros de produção e fruição

do funk carioca (Facina e Palombini 2017). Apontar o fato de que o proibidão não vivia necessariamente um período de declínio na segunda metade dos anos 2000 não contradiz as observações da autora acerca da maior "permeabilidade e aceitação" da putaria (Mizrahi 2016, 266). Minha intenção é apenas ressaltar que Catra e seus amigos realizavam seus trabalhos com vistas a um circuito mais amplo de ouvintes, não restritos aos bailes de favela. Através de sua permeabilidade, a putaria era capaz de mediar o acesso a circuitos maiores e, conseqüentemente, mais lucrativos. Em comparação com os proibidões, estreitamente ligados por sua temática ao cotidiano das favelas cariocas, a sexualidade da putaria era mais abrangente.

A putaria, como vimos no segundo capítulo deste trabalho, possibilitou uma onda de grande projeção midiática do funk carioca na virada do milênio, com apresentações em programas de TV e um sucesso expressivo em vendas - sempre, claro, em suas versões lights. A popularidade, no entanto, não tornou-a um gênero "pop"¹⁰³. Em suas técnicas de produção, canto e composição, as músicas de Tati Quebra-Barraco, Bonde do Tigrão e companhia condensavam a agência inventiva dos contextos em que foram criadas, os bailes nas favelas cariocas. Foi em diálogo com as expectativas deste público que os DJs e MCs da putaria criaram as músicas que se tornaram sucesso absoluto em todo o país. Nos termos de Alfred Gell, pode-se considerar que estas músicas são índices da agência de seus produtores e, conseqüentemente, do contexto em que foram criadas. Uma vez destacadas de sua "vizinhança de relações", elas passam a integrar contextos variados e são ressignificadas de diversas formas. Mas as transformações que elas sofrem em suas carreiras, nos percursos por onde transitam, lidam inevitavelmente com as próprias características delas, os tipos de abdução da agência que elas permitem. Destacadas de seus contextos de origem, mas simultaneamente uma condensação desses contextos, as músicas atuam como "embaixadoras" de seus criadores e índice de sua agência social¹⁰⁴.

Os estúdios são ambientes privilegiados para se observar os diferentes tipos de mediação que os artistas realizam e, conseqüentemente, qual o tipo de circuito pretendem alcançar. Ao mesmo tempo, em suas relações de trabalho e nos aparatos técnicos que

¹⁰³ Esta não é uma característica exclusiva da putaria ou do funk, mas também de diversos gêneros musicais que apesar da popularidade também não são considerados pop. O argumento aqui apresentado vale para todos os casos e tem como foco a relação particularidade x generalidade construída simultaneamente como fenômeno audível e discursivo.

¹⁰⁴ Nas palavras de Gell: "as noções de 'representar' (como uma pintura) e 'representar' (como um embaixador) são distintas, mas nem por isso desconectadas. Um embaixador é um fragmento destacado 'espaço-temporalmente' de sua nação que viaja para longe e com quem estrangeiros podem falar 'como se' estivessem falando com o governo de sua nação" (Gell 1998, 98 [tradução minha])

viabilizam (ou não) a realização deste trabalho, eles *materializam* os diferentes níveis de acumulação do capital que estes circuitos permitem. Por fim, nas redes de pessoas que eles mobilizam, os estúdios reúnem tipos específicos de técnicas incorporadas pelos artistas que nele se engajam. Estas técnicas, acumuladas de acordo com seus contextos e trajetórias, vinculam-se a sonoridades características. Os três elementos, (1) os circuitos a que se filiam, (2) a acumulação de capital materializada nos equipamentos e (3) o repertório técnico dos artistas, se interpenetram. Técnicas eventualmente manipuladas pelo artista podem inserir ou afastar suas músicas de determinado circuito e, assim, influir no nível de acumulação de capital. O capital, por sua vez, permite ou inviabiliza a contratação de certos profissionais e seus respectivos repertórios técnicos, e assim por diante.

Pelo menos três circuitos de produção/distribuição marcam o funk carioca desde que os bailes de favela se tornaram os principais centros de produção e fruição do gênero. O primeiro, claro, é o dos próprios bailes de favela, uma economia grande o suficiente para fomentar certo nível de profissionalização dos artistas, mas altamente pulverizada, o que gera um limite menor para a acumulação individual de capital. No pólo oposto, as grandes gravadoras, concentradas em poucos artistas, empresários e produtores com grande acúmulo de capital. Entre estes pólos, diferentes circuitos exerceram um papel de mediação, posto um dia ocupado pela Furacão 2000 e pela Kondzilla - a transição entre essas duas forças mediadoras, as similaridades e diferenças entre elas, serão abordadas na próxima seção. Os distintos níveis de mercantilização da música gravada que estes circuitos promovem é o que chamo regimes de troca. Como estes elementos se articulam na questão que levantamos no início desta seção? Ou seja, qual é o imaginário mobilizado em torno da categorização de determinadas músicas como pop ou não?

Sandro, um dos DJs que acompanhavam Catra, elencou a “sujeira” e a “baixa qualidade sonora” como traços estilísticos do funk carioca, ao passo que a música eletrônica mundial seria mais “centrada”, “limpa” e “equalizada” (Mizrahi 2016, 271). Batutinha, por sua vez, definiu as características de suas produções como “som de gringo” na entrevista para o jornal O Globo citada anteriormente. Estes discursos descrevem o contínuo que vai do funk produzido nas favelas cariocas ao “pop funk” como um processo de “limpeza” ou “domesticação”. Tal limpeza se dá por um afastamento em relação à “favela”. As técnicas e os aparatos utilizados para operar essa limpeza são muitos. Cabe analisarmos alguns dos principais.

Uma das estratégias mais evidentes se dá na construção das letras. Além das versões lights, em que trechos são alterados, a temática como um todo é um elemento distintivo. Deste modo, os proibidões tendem a ser intrinsecamente associados ao circuito dos bailes de favela, ao passo que a putaria é com frequência tida como mais permeável a outros contextos. A temática romântica, por muito tempo predominante no funk melody, aproxima-se ainda mais desta generalidade que tende ao “pop”. Outro fator, ainda ligado aos MCs, é o estilo de canto. Neste caso o domínio do canto melódico é fundamental para realizar este salto entre circuitos. A voz rasgada de Valesca Popozuda ao entoar a melodia de “Beijinho no ombro”, denota certa falta de familiaridade com o canto melódico que certamente pesou no fato de ela mesma considerar-se apenas “50% Beyoncé”. Gírias, sotaques, a coloquialidade na pronúncia ou gramática também constituem-se operadores distintivos da posição que se ocupa neste espectro. O tipo de humor é outra característica marcante. Nos bailes de favela, as paródias de músicas já famosas são frequentes, embora por questões legais elas dificilmente circulem por contextos onde vigem as regras de direitos autorais.

A produção musical como um todo não é menos importante. A fidelidade do áudio, os níveis de distorção de beats, pontos e vozes, são tão importantes quanto o próprio conteúdo das músicas. Determinados tipos de bases como tambores mais graves e distorcidos, por exemplo, são frequentemente atrelados ao proibidão pelos próprios DJs de favelas. Como vimos nos debates em torno do 150BPM, isso não quer dizer que os DJs de favela careçam de julgamentos estéticos acerca da qualidade do áudio e do material apresentado. Trata-se de uma “sujeira calculada” que busca antecipar as expectativas dos ouvintes ao produzir uma música ou um set no “pique do baile”, ao mesmo tempo em que se mantém certas preocupações com a qualidade, originalidade, etc. O tipo de equalização feito para uma música que vai ser reproduzida em uma equipe de som com o propósito de fazer tremerem os dançarinos, não é o mesmo de uma música que será reproduzida em caixas de som caseiras, por exemplo. É justamente nestas mediações acerca do circuito ao qual a música se destina e na habilidade técnica dos produtores em se adequar a este circuito que as sonoridades se conformam e simultaneamente definem como eles soam. A fidelidade do áudio, outro fator que impacta na capacidade de denotar “limpeza”, também depende dos aparatos técnicos que os artistas têm à sua disposição. O estúdio de Marlboro e seus equipamentos de alta qualidade possibilitam um tratamento de áudio e masterização distintos daqueles

possibilitados pela Malibu Produções. Como vimos no capítulo sobre os DJs, os computadores pessoais diminuíram consideravelmente a distância entre músicos de baixo e alto poder aquisitivo. Ainda assim, os efeitos do investimento em equipamentos podem ser sentidos, especialmente por ouvidos treinados.

Por fim, resta abordarmos outro importante fator de distinção entre o circuito dos bailes de favela e o “pop”: o uso de harmonias. Desde a consolidação das montagens como principal técnica de produção no funk carioca, a maioria das músicas tinha no tripé bases, pontos e acapelas seus elementos estruturantes. Como vimos no capítulo anterior, o canto dos MCs às vezes opera por melodias em um tom discernível, mas com frequência não. Ao longo dos anos 1990 e 2000, os pontos raramente exerceram o papel de um componente harmônico que desse sustentação ao canto, ou seja, acapelas e pontos eram mantidos separados e não se sobrepunham. Tal característica seria praticamente uma regra geral no gênero, não fosse o funk melody. O lugar ocupado por este subgênero como uma vertente “mais palatável” do funk, foi possibilitado por um cruzamento entre técnicas de produção. Grandes gravadoras e intermediárias como a Furacão 2000 eram capazes de contratar profissionais que dominassem um repertório técnico alheio ao predominante nos bailes de favelas. Vale retomarmos a discussão feita no capítulo sobre DJs, onde observamos o modo como as montagens aproximaram as técnicas de produção e performance no contexto dos bailes.

A harmonia, assim, permitia um afastamento simbólico em relação ao circuito dos bailes de favela justamente pela presença de técnicas que não eram características deste contexto, neste caso o domínio de instrumentos como guitarra, baixo, teclado e violão - junto, todo o conhecimento necessário para gravar, mixar equalizar estes instrumentos. Antes de seguirmos para a próxima seção, onde iremos acompanhar como se deu a mudança recente no lugar ocupado pela harmonia, uma importante observação faz-se necessária. O fato de que o uso de harmonias enquanto técnica exerça tal papel de distinção entre os subgêneros e consequentemente entre diferentes circuitos, não torna esta distinção menos arbitrária.

O estilo caseiro de produção, o uso de aparatos de baixa qualidade, o minimalismo nos elementos, o canto fora do tom, enfim, a “sujeira” sonora, foram características definidoras de outro movimento musical, o “lo-fi”. Abreviação em inglês da expressão “low-fidelity”, este movimento surgiu nos anos 1990 como uma espécie de atualização do punk e sua filosofia do “faça você mesmo”. Não se trata de um gênero musical, mas

de um estilo de produção. Tão logo surgiram as primeiras gravações consideradas representativas do lo-fi, jornais e revistas norte-americanas passaram a descrevê-lo como uma espécie de retorno aos tempos das bandas de garagem, cuja ambiência intimista e certo amadorismo se contrapunham ao mainstream dos anos 1990, “limpo demais” pelos recursos avançados de edição de áudio (Grajeda 2002, 357-358). Como demonstrou Tony Grajeda, críticos e jornalistas contribuíram por meio de seus textos para criar o lo-fi como um fenômeno discursivo, atribuindo ao estilo uma aura de autenticidade, em oposição à “falsidade” da música mainstream, fruto da manipulação tecnológica. A ironia, apontada pelo autor, é que o lo-fi também era invariavelmente mediado por aparatos tecnológicos e sua “cruza”, definida por alguns como “autenticidade”, era apenas outra forma de produção musical mediada pela tecnologia (Idem 2002, 359).

Celebradas como índices de autenticidade romântica no lo-fi, características semelhantes são frequentemente taxadas no funk carioca como manifestação de amadorismo ou falta de maestria técnica de seus artistas. Em ambos os casos tratam-se de práticas discursivas acerca de técnicas de produção que implicam em efeitos reais para o modo como as músicas são produzidas, recebidas e, num contexto capitalista, comercializadas. A conformação dos diferentes circuitos de produção-consumo no funk carioca ocorre também por meio de práticas discursivas que ajudam a delimitar fronteiras simbólicas. Embora sejam consideravelmente solidificados - inclusive materializados em equipamentos, espaços de fruição musical, etc -, estes circuitos não são estanques, muito menos a posição que os artistas e as músicas ocupam neles. Como índice da agência de seus criadores mas destacadas deles, as músicas são capazes de mobilizar audiências em contextos variados e assim mediar deslocamentos nos circuitos, ou até reconfigurá-los profundamente.

Da Furacão 2000 à Kondzilla - mediação e harmonia

No decorrer deste trabalho usei o termo “equipe de som” na maioria das ocasiões em que me referi à Furacão 2000. As atividades da empresa criada por Rômulo Costa, contudo, não eram restritas aos bailes ao menos desde a década de 1970, quando lançou as primeiras coletâneas de soul. Seus quarenta anos de existência coincidiram com um crescente investimento na produção fonográfica, de modo que a Furacão 2000 construiu um império que a colocou entre as principais gravadoras independentes do país. Tal

longevidade não seria possível sem estratégias de adaptação. As coletâneas de soul e funk nos anos 1970 e 1980, passaram a dividir espaço com as coletâneas de funk nacional gravados pela própria Furacão na década de 1990. Já na virada dos anos 2000, quando os meios de produção musical se disseminavam entre DJs de favelas, a equipe passou a contratar artistas revelados nestes bailes e “relança-los”. Isso implicava em regravar as músicas já conhecidas nas favelas cariocas com técnicas de produção mais “limpas” que as usadas pelos DJs destes territórios além, claro, das letras lights.

Programas de rádio e TV, venda de álbuns e de DVDs conformavam uma expressiva verticalização nas atividades da empresa, que controlava grande parte da cadeia de produção e distribuição das músicas. Esta rede tornou-a principal mediadora entre a produção dos bailes de favela e as grandes gravadoras. Apesar do investimento em artistas do funk melody, a Furacão 2000 se manteve bastante fiel aos padrões estilísticos do funk produzido nas favelas cariocas. Ao regravar músicas e artistas revelados nestes territórios, os DJs da equipe com frequência mantinham, por exemplo, os mesmos pontos usados nas produções “originais” - motivo de compreensível revolta para muitos DJs de favela. Parte desta “fidelidade” se devia ao fato de que apesar de bem-sucedida como gravadora, a Furacão 2000 não abandonou suas atividades como equipe de som e continuava a promover bailes. Muitos DJs de seu portfólio não só produziam como também se apresentavam pela equipe. No momento de seu trabalho nos estúdios, estes profissionais antecipavam a expectativa do público a partir de suas experiências nestas festas. Com o fim dos bailes de clubes no final dos anos 1990, as apresentações da equipe migraram paulatinamente para casas de show como o Castelo das Pedras, Via Show, entre outras. Tratavam-se ambientes fechados que, diferente da maioria dos bailes de favela, cobravam ingresso para entrada e constituíam uma espécie de meio-termo entre os bailes de favela e as festas de “playboys”.

O alcance da Furacão 2000 não se restringia ao Rio de Janeiro. A matéria da Folha de São Paulo citada no segundo capítulo descreve como era grande a procura por CDs da equipe nas lojas da capital paulista na virada dos anos 2000. O produtor de “Deu onda”, DJ Jorgin, também citou os DVDs da Furacão como referência para o início de sua carreira. A maior equipe de som carioca inspirou a criação de outras semelhantes em cidades como Brasília, Belo Horizonte e capitais das regiões Nordeste e Sul do país. Mas este modelo de negócios tinha seus limites. Em primeiro lugar, a equipe - no sentido material de caixas de som e demais equipamentos - impunha certas limitações quanto ao

deslocamento para outros estados. As ondas de rádio também restringiam o alcance territorial da Furacão 2000. Até mesmo seus programas de televisão tinham a transmissão mais ou menos restrita ao Rio de Janeiro. CDs e DVDs originais, ou seja, que se revertiam em renda para a companhia, precisavam ser gravados, impressos e transportados, uma logística consideravelmente complexa de produção e distribuição. O último DVD da Furacão, lançado em 2014, marca não só o esgotamento de um ciclo, mas a ascensão de um novo modelo profundamente distinto.

A história de Konrad Cunha Dantas se confunde com a de muitos MCs e DJs citados até agora. Criado na Vila Santo Antônio, comunidade de Guarujá, no litoral paulista, sua mãe trabalhava como empregada doméstica e seu pai como pedreiro. Após o falecimento da mãe em 2008, Konrad usou o seguro de vida para investir nos estudos em cinema¹⁰⁵. Em maio de 2011, ele lançou o clipe de “Megane”, interpretado pelo MC Boy do Charmes, que foi o primeiro de sua lavra a atingir um milhão de visualizações. À época, tratava-se de um número expressivo em um Brasil bastante diferente. Naquele ano os smartphones representavam apenas 11% do total de telefones celulares¹⁰⁶ vendidos no país. Em 2012 ele fundaria sua própria produtora de vídeos, a Kondzilla. O nome, criado a partir da junção de seu apelido, “Kond”, com o gigante cinematográfico Godzilla, mostrou-se uma escolha acertada diante do tamanho que sua empresa alcançaria. Em oito anos de existência, o canal tornou-se o maior do Youtube na América Latina e o terceiro maior do mundo. Suas visualizações passariam a ser contadas em bilhões.

O crescimento acelerado deste que se tornou um dos principais impérios da música brasileira foi sustentado majoritariamente pela produção de vídeos. Até 2017, ano de criação da Kondzilla Records, a empresa não produzia artistas ou músicas, apenas videoclipes. A relação entre a produtora e os artistas era bastante descentralizada. Embora estes valores possam ter sido reajustados, até 2018 um vídeo na plataforma custava ao MC interessado cerca de vinte e cinco mil reais caso este último abrisse mão da renda obtida pelas visualizações no *Youtube* que, neste caso, seria revertida para a própria Kondzilla. Se estivesse certo de que sua música renderia algumas dezenas de milhões de acessos, o artista interessado poderia receber o montante angariado na plataforma pelo investimento de trinta mil reais. Os profissionais da empresa montam o roteiro e levam seus próprios equipamentos de filmagem. Mansões, carros de luxo, garrafas de bebidas e

¹⁰⁵ <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-77/o-rei-da-ostentacao/>

¹⁰⁶ <http://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2012/03/vendas-de-smartphones-no-brasil-crescem-179-em-2011-diz-pesquisa.html>

outros itens que se tornaram quase regra nos vídeos da Kondzilla, ficam a cargo do artista, bem como a música e sua produção.

Diferente da Furacão 2000, que produzia as próprias músicas e podia administrar em algum nível sua “identidade sonora”, o modelo da Kondzilla não controlava eventuais variações de estilos, técnicas de arranjo, canto e composição. Se nos primeiros anos de existência a empresa paulista ficou conhecida por projetar o “funk ostentação”, subgênero cuja temática focava no alarde de bens materiais, já em 2015 os vídeos mais assistidos apresentavam outras tendências. No fim daquele ano “Baile de favela”, composta e interpretada por MC João, se tornaria um dos vídeos mais assistidos do canal, com uma letra que listava diversos “fluxos” - como são conhecidos os bailes de rua em São Paulo - em favelas da cidade. A primeira estrofe “Ela veio quente, hoje eu tô fervendo / ela veio quente, hoje eu tô fervendo / quer desafiar, não tô entendendo / mexeu com o R7 vai voltar com a xota ardendo” mostrava que a putaria também tinha lugar no funk paulista. No arranjo produzido pelo DJ R7, a melodia marcante e o ponto de teclado que entremeiam as estrofes não se sobrepõem.

A relação entre os pontos e as estrofes era mais ousada em “Tudo de bom” e “Bem querer”, ambas interpretadas por MC Livinho e produzidas pelo DJ Perera em 2015. Voz e ponto se sobrepõem, inclusive com linhas melódicas diferentes em trechos de “Bem querer”. Este tipo de relação entre ponto e base não era uma inovação paulista:

A partir de meados da primeira década do milênio, o proibidão, originalmente muito simples do ponto de vista da produção musical, torna-se um campo de experimentos em sonoridades e texturas. É o que se pode ouvir nas produções do DJ Chorão para Faz a rodinha em volta da FAP (2008) e A Penha é o Poder (2008); do DJ Byano para Camisa da Osklen (2008) e Vida bandida (2009); do DJ Kbelinho para Amigo da antiga (2009); do DJ Selminho para Pesadelo dos bacanas (2010); do DJ Diogo do Serrão para Não entra aqui a UPP (estilo Fugidinha) (2010); do DJ Byano para Elenco fabuloso Chatubão Digital (2011); e do DJ RD da NH para Tudo monitorado (2012) e Vida bandida 2 (2013). (Facina et al 2018, 235-236)

O período em que os experimentos com texturas e sobreposições de pontos e vozes cresce no funk carioca coincide com o início das carreiras de DJs paulistas hoje renomados como R7, Perera e Jorgin, todos nascidos na década de 1990. Chama atenção o fato de que o DJ produtor de “Deu onda” elencou os cariocas Byano e Alex MPC como algumas de suas principais referências. O modo como a sobreposição de pontos se expandiu na produção paulista divulgada pela Kondzilla sugere que, ao menos inicialmente, a maioria dos DJs paulistas não buscava necessariamente harmonizar o funk, mas explorar uma variedade cada vez maior de texturas em seus arranjos.

A principal exceção foi Perera. “Dom, dom, dom”, interpretada por MC Pedrinho e lançada em 2013, foi sua primeira produção a alcançar grande sucesso e fez dele um dos DJs mais requisitados do funk paulista. Além de um ponto de cavaquinho reproduzindo a melodia cantada por Pedrinho, o DJ inseriu sequências de acordes com teclado. Em maio de 2015 ele declarou à Vice¹⁰⁷:

O funk tem que se tornar música de verdade. A música só é música se ela tem acorde, nota, tá ligado? Tipo, os caras chegavam no baile e colocavam um DVD de base, davam play e o MC cantava em cima. Às vezes não tinha nem DJ. O funk tem que ter melodia. A partir do momento que você escuta a melodia da música, você pode até não saber cantar o som, mas você vai cantar a melodia se ela ficar na cabeça. Isso que é o daora do funk de hoje.

Quando ouviu do jornalista Renato Martins a observação de que ele e seu amigo R7 eram considerados pioneiros no uso de harmonias, Perera o corrigiu: “na verdade eu já produzia e o R7 é mais montagem, música pra favela, pro fluxo, tá ligado? Pega a voz de um MC aqui, de outro ali e vai fazendo montagem. Pra mim isso é bom, porque o funk só cresce. Quanto maior o funk estiver, melhor pra mim e melhor pra ele.” R7 já vinha intensificando o uso de pontos que reproduziam a melodia, como em “Baile de favela”. Ainda assim, Perera sublinhava uma diferença nas trajetórias e técnicas de ambos. Apesar da ressalva de Perera, os dois DJs não eram voltados para públicos ou circuitos separados. As produções de Perera e R7 circulavam pelos mesmos ambientes, fosse nos fluxos ou no canal da Kondzilla. Ambos disputavam, inclusive, o topo em número de visualizações da plataforma. Enquanto no Rio de Janeiro o funk melody e, posteriormente, o pop funk, eram uma iniciativa concentrada nas grandes e médias gravadoras e tinham pouca penetração nos bailes de favela, o uso de harmonias no funk paulista surge entre DJs de uma mesma “cena”. Naquele contexto, a harmonia não atuava como traço distintivo entre subgêneros, mas como uma técnica que competia com outras pelo mesmo espaço.

A coexistência de pontos e harmonias não impediu que a esta última fosse atribuída alguma superioridade sobre a primeira, nas palavras de Perera. Na ocasião de sua entrevista, contudo, a ideia de que o funk precisaria tornar-se “música de verdade” e que para isso era necessário harmonizá-lo, não correspondia necessariamente ao que mostravam os números de visualizações no canal da Kondzilla. “Baile de favela”, produzida por R7, seria a recordista em número de visualizações no canal em 2015. A harmonização se tornaria cada vez mais recorrente em 2016, em grande medida pela atuação de Perera, que produziria “Cheia de marra” de MC Livinho e “Partiu”, de Kekel,

¹⁰⁷ https://www.vice.com/pt_br/article/7838jd/seloko-hein-cachorrera-o-dj-perera-tem-o-dom-memo

lançadas em maio e junho respectivamente. “Cheia de marra” foi a segunda música mais popular do canal naquele ano, perdendo apenas para “Bumbum granada” dos MCs Zaac e Jerry, que não era nem mesmo melódica.

“Deu onda” faria sua primeira aparição no *Youtube* em novembro de 2016 por meio de um *lyric video* postado no canal da GR6 Explode, produtora paulista responsável por administrar as carreiras de diversos artistas citados aqui como Livinho, Kekel e G15, além dos DJs Jorgin, Perera e R7. Neste vídeo, que rapidamente atingiu dezenas de milhões de visualizações (Facina et al 2018, 224), a música era interpretada em sua versão original, transcrita na epígrafe deste capítulo. Cerca de um mês depois, “Deu onda” ganharia clipe na Kondzilla com uma versão light de sua letra. O verso “que vontade de fuder, garota” seria substituído por “que vontade de te ter, garota”, enquanto “meu pau te ama” transformaria-se em “o pai te ama”. Como observamos em outro momento, embora o tema abordado pelo MC seja recorrente no cancionário popular - o homem que renuncia aos hábitos da vida mundana por amor -, G15 inova ao combinar

os termos do amor romântico e da conjunção carnal, mutuamente excludentes nesse cancionário e nas tradições do melody e da putaria. (...) A substituição de “pau” por “pai” configura jogos deslizantes de sentido que interrompem a forte dicotomia entre corpo e alma da matriz cultural judaico-cristã para rebaixar o sentimento amoroso à dimensão corpórea e elevar o prazer carnal ao plano do amor romântico. (Facina et al 2018, 232)

O embotamento da fronteira entre o melody e a putaria se expressa ao mesmo tempo na temática e nas técnicas de produção musical. O uso de acordes em “Deu onda” é representativo da disseminação de uma técnica até então estranha à tradição à qual ela se filia. A produção musical feita por Jorgin fomentou uma série de críticas, mas também houve quem a “defendesse”. Em janeiro de 2017, DJ Ruivo compartilhou seu diálogo com o produtor Victor Júnior com quem manifestou sua indignação nos seguintes termos: “Não é jazz! Que eu saiba, jazz que usa maior com menor” (Facina et al 2018, 228). No dia seguinte, o estudante de composição da USP Pedro Serapicos postou um vídeo onde explicava o que chamou de “politonalidade” de “Deu onda”. O estudante comparava a produção de Jorgin aos trabalhos de Béla Bartók e Darius Milhaud, compositores filiados ao universo da música erudita. Seu vídeo gerou reação de R7, que ironizou: “Não sabe nem fazer um ponto sozinho, precisa de ajuda de universitários. Aí fica fácil, não é?” (Idem 2018, 228).

Ao definir como “ponto” o uso de acordes em “Deu onda”, R7 deixa transparecer a ambiguidade inerente àquele processo de reconfiguração entre subgêneros do funk. Se

grandes e médias gravadoras deixavam as investidas harmônicas nas mãos de produtores treinados em técnicas alheias às predominantes no circuito dos bailes de favela - mixagem, uso de samples, construção de bases -, no contexto paulista estas iniciativas surgem entre DJs que tinham este circuito como parte fundamental de sua formação. Pairam sobre a contenda em torno de “Deu onda” dúvidas acerca das habilidades de Jorgin, mas também quanto ao nexos causal entre seu intento e o produto de sua prática. Fábio Rhuivo, Leo Justi e outros escutaram um erro. Serapicos, politonalidade. Ao descrever seu método de produção para o jornalista Rodrigo Ortega, Jorgin narra a criação de um ponto:

Como eu não sei notas, e para tentar o mais próximo possível, eu abro o vocal dele no Melodyne, que é um programa de afinação de voz, corrijo algumas coisas, uma coisa ou outra que estiver para cima ou para baixo, que esteja fora um pouco da nota, e converto para Midi 23 (faz soar a melodia em versão instrumental de escaleta). Depois que você já tem a marcação toda pronta, não precisa toda vez voltar ao teclado e ficar... se você grava de novo. Assim facilita um pouco. Mas acho que vai melhorar quando eu já estiver usando um teclado: vou conseguir fazer mais coisas. Aqui, fico preso, limitado, no básico. E também o que foi marcando, que foi este, mais levinho (faz soar o ponto de teclado). Isso que os críticos falaram que está embolando. Foi o errado que deu certo. (Faz soarem as marcações de baixo e tom-tom da base). O certo sempre é a marcação de quatro em quatro tempos. Esta tem duas marcações: uma de grave e uma de médio no meio. Que deu essa levadinha, essa travadinha, que é aqui (faz soarem as marcações de baixo e tom-tom, e reforça o tom-tom com gestos e voz). E ela tem um vazio no meio para não ficar toda a vez repetindo. (Ortega 2017a, *apud* Palombini et al 2018, 232).

“O errado que deu certo”, definição dada por Jorgin após ouvir as críticas a seu trabalho, não poderia ser mais eloquente. Para MCs e DJs, o número de visualizações nas plataformas de streaming é um termômetro do sucesso em “antecipar as expectativas do público”. Por “dar certo”, o DJ refere-se ao sucesso alcançado pela música e, consequentemente, à eficácia de seu trabalho. Ao reconhecer um “erro”, ele ratifica as críticas dos colegas e subjugua sua técnica ao escrutínio de um saber mais legítimo. Se tanto a harmonização quanto a criação de pontos mostraram-se técnicas eficazes em seu potencial para “encantarem” a audiência, de que modo a harmonia atua como traço distintivo no discurso de tantos DJs? Como apontou Georgina Born, embora a eficácia seja um elemento fundamental para compreender a agência criativa do artista, as reflexões de Alfred Gell sobre a arte como tecnologia do encantamento precisam ser reconectadas à história cultural para abarcar os efeitos que *discursos* sobre a arte exercem na agência e intencionalidade destes artistas (Born 2005, 24). O sucesso de “Deu onda” poderia fomentar experimentos mais ousados com recursos harmônicos. Em vez disso, a música

pode ter marcado uma virada rumo a uma abordagem mais conservadora. Reconhecendo a autoridade dos colegas, Jorgin comprou um teclado e resolveu “estudar teoria”. Seu exemplo foi seguido por outros colegas.

Harmonizar o funk – notas sobre a Malibu Produções

“A gente vai precisar de caneta e papel” foi a frase com que inaugurei nossa primeira aula. Por sorte, o estúdio estava sempre rodeado por crianças, sobrinhos de Bel dos quais Dona Teresa, sua mãe, cuidava na maior parte do tempo. Camila, de nove anos, foi a escolhida para buscar um caderno. Obediente, atendeu ao pedido do tio, mas não sem antes arriscar “então me dá um real?” “Que um real, menina! Pega lá o caderno”, ralhou o DJ. “Agora ela tá com essa mania de um real”, riu-se. Manuca, irmão mais novo de Camila, já subia a escada que levava ao estúdio, apesar dos dois anos de idade. Eu receava que os degraus, ainda no reboco, machucassem os joelhos da criança, que engatinhava com esforço ao encontro do tio. Mas ele era irredutível e a única ocasião em que chorava era quando Bel o expulsava do estúdio por alguma travessura. Ciente das condições para sua permanência, ele tratava de ficar imóvel, levantando-se da cadeira apenas para dançar ao som do tambor no máximo volume. Ao longo de todo o ano que lá estive, a presença de Manuca era quase tão constante quanto a do chefe da Malibu Produções.

Em meus anos como professor de violão, sempre introduzia os alunos às noções básicas de teoria musical com a pergunta “quantas notas existem?” A resposta “sete”, automática, geralmente corresponde ao modo como as crianças são apresentadas às notas “dó, ré, mi, fá, sol, lá, si”. “Doze”, me respondeu Bel enquanto passava os dedos pelo teclado, “eu sei que existem sustenidos e bemóis, mas acho que não peguei completamente isso”. Era um ótimo começo. Naquele primeiro momento os conceitos de tom, semi-tom, bemóis e sustenidos eram o suficiente. Como exercício, escrevi algumas sequências de notas, pedi que ele subisse ou descesse alguns intervalos e me apresentasse o resultado em nosso próximo encontro. Chegara a minha vez de aprender e Bel não perdeu a chance de ironizar o início de minha exposição uma hora antes: “trouxe um HD externo?” Eu não tinha um. “Porra Dennis DJ, como você vem pra minha aula sem um HD? Anota aí, HD externo!” Não era apenas uma brincadeira. Para me aventurar na produção de uma música, eu precisava ter em meu computador ao menos o básico. Neste

caso, cerca de trinta gigabytes de arquivos divididos em pastas como “acapelas 1”, “acapelas brabas 2015”, “samples 23”, “graves”, “beats e batucadas”, entre outras. A maioria dos arquivos é formada por fragmentos de áudio que pesam de 300KB a 1,5MB. Para ser exato, tratam-se de 37.568 arquivos, divididos em 823 pastas. “Isso aí é pra você começar”. Também era imprescindível que eu instalasse o software de edição, neste caso, o ACID Pro 7. “Não é o melhor, mas é o que a gente mais usa no funk”, resumiu.

Bel me mostrou em seu próprio computador os procedimentos necessários para executar o passo teoricamente mais simples da produção musical no funk: sincronizar uma base e um acapela. Ele inclusive desinstalou o ACID Pro de seu computador para que eu aprendesse a instalar e craquear o programa. O neologismo “craquear” se refere ao ato de piratear um programa criando um número de série e um código de registro falsos. Como tantos habitantes dos trópicos, eu já estava acostumado a executar este tipo de operação em outros programas, mas ele insistiu em explicar cada etapa. Posteriormente pude compreender seu preciosismo, pois a tarefa era mais complexa que o habitual. Ao tentar repeti-la em casa percebi que havia esquecido alguns passos e precisei recorrer à ajuda de Bel por telefone. O telefone, aliás, era fundamental para ambos. À medida que as dúvidas surgiam, ligávamos um para o outro sem nos preocuparmos com formalidades como dia da semana ou horário.

Os arquivos com os beats contém fragmentos de áudio que geralmente possuem de um a oito segundos de duração. O primeiro ensinamento de Bel foi como transformar essa matéria-prima em uma base que se prolongue por alguns minutos, sem que nenhum corte seja percebido pelo ouvinte. A primeira das imagens abaixo, mostra como este fragmento de beat é traduzido pela interface do ACID Pro. Como o retângulo na horizontal ressalta, o processo é pensado em 4/4, ou seja, por compassos de quatro tempos cada. No fragmento em questão, temos dois compassos de quatro tempos, totalizando oito tempos. A primeira onda sonora é mais robusta que as subsequentes. Ela é o pulso mais grave e de maior intensidade e será repetida a cada dois compassos. A segunda imagem, mostra o resultado final do processo de edição, quando este fragmento já foi devidamente editado, copiado e colado de modo que a repetição soe como uma base contínua.

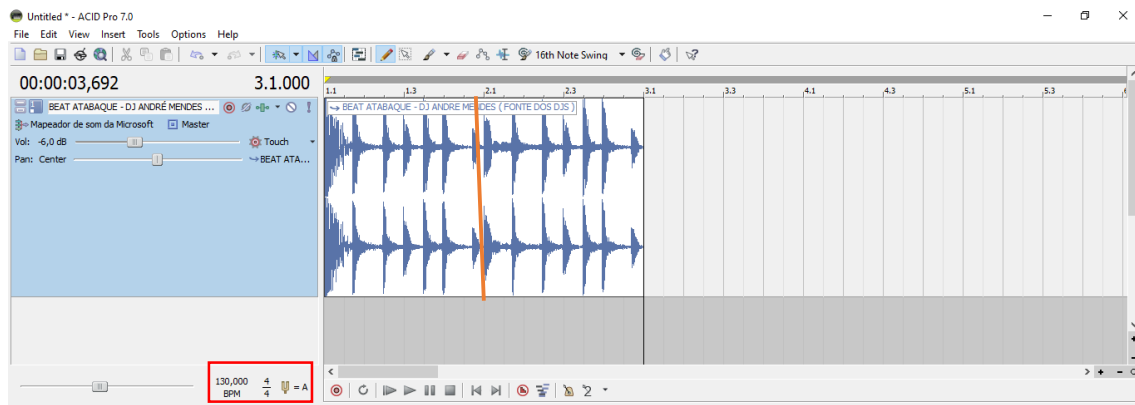


Figura 5 - A linha vertical, no meio do espectrograma, indica onde termina o compasso. O retângulo na horizontal sublinha as funções BPM, compasso e tom da música. Esta última função não está ativada, dessa forma, ela não corresponde ao tom real da música nem interfere no áudio.

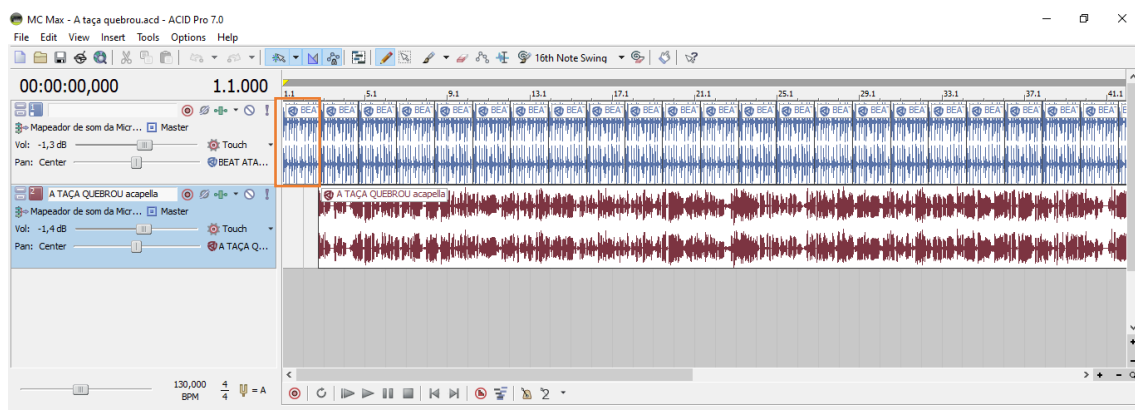


Figura 6 - O retângulo na vertical mostra a posição do fragmento da figura 5 depois de copiado e colado para gerar uma base de longa duração. A faixa inferior é o acapela.

As figuras foram retiradas da primeira produção que fiz em casa, como exercício. Após algumas horas navegando pela profusão de arquivos, escolhi um acapela da música “A taça quebrou”, interpretada pelo MC Max. Não foi fácil encontrar um beat, tarefa que me tomou um tempo ainda maior. Por fim, escolhi o que me pareceu mais adequado, o “Beat atabaque – DJ André Mendes”. O objetivo principal é identificar um tempo forte da melodia, o pulso que indica a entrada no primeiro compasso. Tal identificação não deve ser apenas auditiva, é preciso encontrar qual trecho do espectrograma corresponde a esta sílaba de ataque no canto do MC. Uma vez encontrada, ela deve se alinhar ao tempo forte correspondente no beat. O primeiro verso do acapela de Max é a frase “Se não der certo”. A sílaba sublinhada corresponde ao primeiro tempo do compasso. Para que o alinhamento beire a perfeição é necessário ampliar a imagem por meio do zoom. Quanto maior o zoom, maior a precisão, que passa a ser de milésimos de segundos. Os três

retângulos na figura abaixo isolam as sílabas do primeiro verso e a linha vertical identifica o início do compasso:

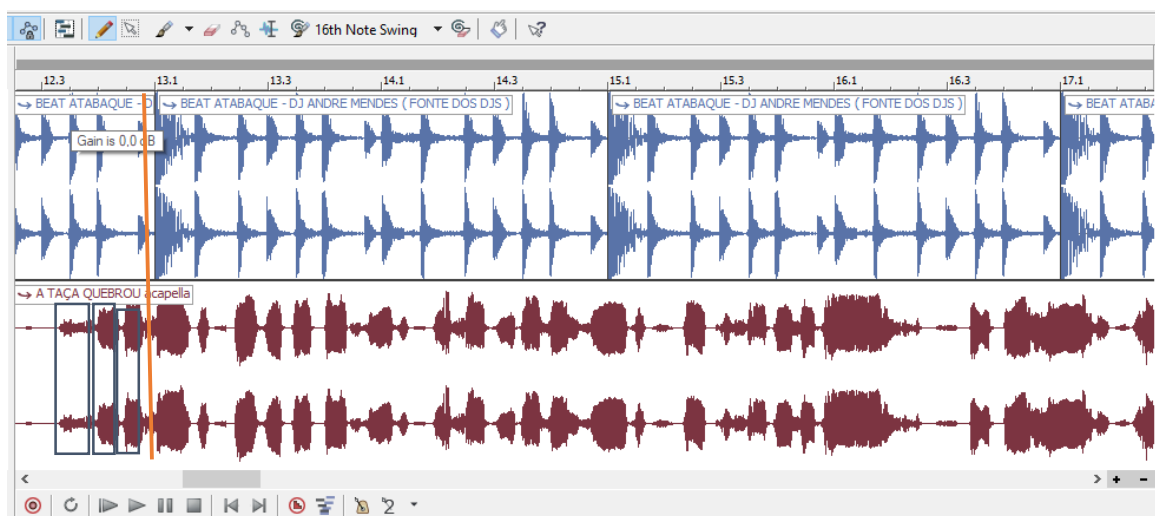


Figura 7 - Espectrograma do beat e acapela alinhados

Os retângulos correspondem às sílabas “se”, “não” e “der”, enquanto a linha laranja indica o início da sílaba “cer”, devidamente alinhada ao tempo forte do beat. Após executar essa tarefa básica pude partir para outras etapas como a inserção de pontos, outros acapelas e até mais um beat para dar melhor sustentação ao refrão cantado por Max. Na ordem em que aparecem, minha produção de “A taça quebrou”¹⁰⁸ contou com os seguintes elementos: um ponto com som de tiros; o acapela de Max; o beat “atabaque DJ André”; um ponto em que um grupo de pessoas grita “hey hey hey”; outro beat, intitulado “atabak DJ LD”, para dar maior peso ao refrão; por fim, um acapela da MC Kátia do qual aproveitei a frase “bate no peito e diz que é meu”. O resultado final está exposto na próxima figura.

Eu levei cerca de duas semanas para finalizar esta produção relativamente simples. Em parte, a demora se deu pela minha falta de familiaridade com o vasto repertório de pontos, beats e acapelas disponíveis. Mas a principal dificuldade sem dúvida foi inserir os elementos no mesmo ritmo. Esta última tarefa, na verdade, foi cumprida apenas em parte. Ao ouvir minha produção, Bel se mostrou positivamente surpreso e elogiou o resultado, “só tá um pouco fora do ritmo”, acrescentou. Eu não compreendi. Por mais que escutasse a música diversas vezes não era capaz de identificar nenhum problema. Ele, por

¹⁰⁸ Posteriormente irei disponibilizar um link com o áudio.

outro lado, não acreditava na minha incapacidade de reconhecer o que lhe parecia óbvio. Em nossa segunda aula, pude entender o que se passara. Ao gravar um acapela, é natural que o MC saia do ritmo, ou simplesmente se afaste por alguns décimos de segundos do ponto de ataque da melodia. Muitas vezes, estes deslocamentos são intencionais e fazem parte da música ou da interpretação que se quer dar a ela. Na maioria dos casos, contudo, eles são resultado de “falhas” naturais, praticamente imperceptíveis para um ouvido destreinado como o meu. Bel me mostrou como corrigi-las. Em alguns segundos ele recortou pequenos trechos das pausas na melodia, praticamente sem escutar a música, apenas observando o espectrograma do beat e do acapela. Todo o processo de produção tem uma dimensão marcadamente visual, o que me permitiu compreender o problema que ele identificara. Ainda assim, eu era – e continuo – incapaz de ouvir estas falhas com o mesmo nível de precisão.

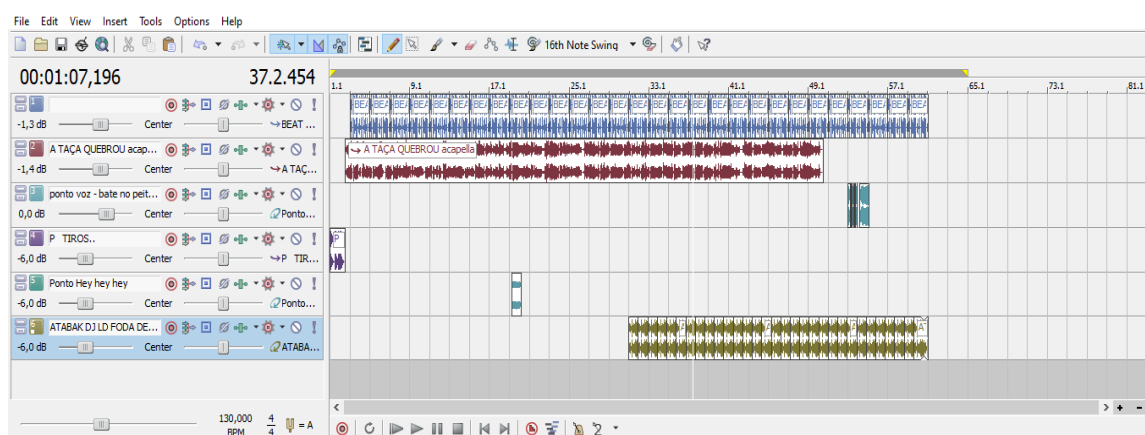


Figura 8 - Espectrograma de "A taça quebrou"

Bel, por sua vez, enfrentava um dilema semelhante. Ele vinha se saindo bem nas aulas e já em nosso quarto encontro era capaz de escrever o campo harmônico nas escalas diatônicas maior e menor, em qualquer tom. Manipular estes conceitos no teclado com a velocidade exigida pelo cotidiano da produção musical, no entanto, ainda era um desafio. Tenha ou não um domínio conceitual da teoria musical canônica, o músico corporifica de certo modo o seu domínio técnico sobre o instrumento. No caso daqueles habituados a instrumentos harmônicos, as noções de escalas e possíveis improvisações a partir delas prescindem de reflexão e tornam-se respostas quase automáticas. A mesma observação vale para a destreza com que os DJs realizam seu ofício. A técnica é fruto do contexto e

o seu domínio é resultado da repetição prolongada no tempo¹⁰⁹. Nossa aula no estúdio não era um evento contido em si mesmo, mas o encontro de dois indivíduos cujas trajetórias e contextos se manifestavam em diferentes domínios técnicos. Para que nos tornássemos de fato habilidosos nas especialidades um do outro precisaríamos de tempo e essa era uma questão delicada.

Logo que nos conhecemos, Bel se dividia entre o estúdio e as turnês como DJ de Tati Quebra-Barraco. Apesar de passadas duas décadas desde seu auge, na virada dos anos 2000, a expoente mais famosa da putaria ainda realizava ao menos um show por semana, algo raro no universo de MCs. Essa atividade rendia ao DJ cerca R\$ 300 por semana, cachê que lhe permitia certa estabilidade. No final de 2017 a parceria entre os dois foi interrompida, de modo que o estúdio tornou-se a principal fonte de renda de Bel. A produção de uma música na Malibu Produções pode custar de R\$100 a R\$500 a depender de fatores como a relação afetiva com o MC em questão, qual a sua renda (se ele tem ou não dinheiro para pagar pela produção), a complexidade da música e da produção a ser feita. Além disso, Bel também é DJ e empresário do ML. Isso quer dizer que ele não cobra pelas produções do MC, ou seja, seu “investimento” é feito em forma de trabalho.

Sustentar-se como DJ nas favelas cariocas nos anos 2010 tem sido cada vez mais difícil tanto para os produtores quanto os de performance. Como vimos nos capítulos anteriores, esta década viveu uma profunda democratização da profissão de DJ, especialmente devido à disseminação dos computadores pessoais. O crescimento vertiginoso na oferta de DJs foi acompanhado pela precarização da profissão. Só na Cidade de Deus existem ao menos cinco estúdios com estruturas similares ou melhores que a da Malibu Produções. O valor de uma produção poderia garantir uma renda digna caso se produzisse quinze músicas em um mês. Nos últimos anos, uma média de cinco músicas chegavam às mãos de Bel nesse mesmo período. Os MCs podem escolher entre muitos DJs já estabelecidos na cena, ou podem entregar suas músicas para DJs em início de carreira, dispostos a produzi-las de graça. Esta conjuntura tem levado a maioria dos DJs a dividir seu tempo com outras profissões como motoboys, motoristas e entregadores de aplicativos. A necessidade de fontes alternativas de renda sempre foi mais premente

¹⁰⁹ Como uma forma de prática social, a técnica neste caso guarda semelhanças com o conceito de *habitus*, um sistema de disposições duráveis e transplantáveis, estruturas estruturadas predispostas em função de estruturas estruturantes (Bourdieu: 1977, p. 72). O *habitus* é história tornada natureza justamente por ser capaz de realizar, *na e pela* prática, a conexão entre história – uma vez que manifesta suas condições sociais de produção – e natureza, uma vez que é *na e pela* ação do indivíduo biológico que ela se manifesta.

para os MCs, mas agora tem se disseminado ainda mais entre os DJs produtores e de performance.

Fui confrontado com a intensidade desta precarização certo dia em que trabalhávamos no estúdio. Um jovem DJ com cerca de 18 anos de idade, conhecido como DJ Zóin, passou na Malibu para buscar alguns pontos e beats novos que Bel havia acabado de conseguir com um colega. Enquanto os arquivos eram transferidos para seu HD, Zóin desabafou sobre uma contenda que teve com outro DJ da Cidade de Deus, o 2F. Ambos tem a mesma idade e se tornaram os principais expoentes do baile da Via Show da 13, o maior da CDD no período. Em fevereiro de 2018 eles foram contatados por um produtor que organizava uma festa em Curicica, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Este contratante procurava um DJ disposto a tocar por seis horas em sua festa e oferecia um cachê de R\$ 100. Ambos consideraram o valor baixo em relação às horas trabalhadas e propuseram que os dois fossem contratados por R\$ 300, assim cada um se apresentaria por três horas recebendo R\$ 150. O contratante apresentou uma contraproposta de R\$ 200 reais para os dois e ainda afirmou que, caso não aceitassem, ele iria procurar algum DJ iniciante disposto a se apresentar de graça. Ofendidos, Zóin e 2F combinaram entre si que se recusariam a tocar no evento. A revolta de Zóin se deu pela descoberta, dias depois, de que o amigo havia traído o acordo e aceitado se apresentar sozinho por R\$ 200.

A dedicação de Bel em dominar o teclado e noções harmonia era motivada em parte pelo desejo de realizar um trabalho capaz de ir além do circuito dos bailes de favela e das limitações que este circuito impunha para sua própria subsistência. Quando iniciamos nossas aulas este corte era bastante explícito: não havia harmonias nas produções que movimentavam os bailes em favelas cariocas. Crescia, contudo, o uso de pontos que reproduzem as melodias cantadas pelos MCs. Há, basicamente, duas formas de produzir pontos deste tipo. Uma delas, é por meio de um programa chamado *Melodyne* que, entre outras funções, é capaz de converter a melodia cantada pelo MC para o formato Midi, um protocolo de transmissão de dados entre instrumentos eletrônicos. Convertida para o formato digital, esta melodia pode ser manipulada de diversas formas pelo produtor, que pode editar trechos, escolher entre uma série de timbres, etc. Esta foi a técnica usada, por exemplo, pelo DJ Jorgin, produtor de “Deu onda”.

Outra forma de criar um ponto que emula a melodia cantada pelo MC é por meio do teclado, neste caso é preciso identificar as notas e reproduzi-las no instrumento. A necessidade de criar um ponto deste tipo nos levou a trabalhar juntos pela primeira vez

em outubro de 2017. Nesta ocasião, Bel sugeriu que trocássemos nossa aula por uma ajuda em uma de suas produções. “Sarrando na glock”, de ML, havia alcançado grande sucesso nos bailes e despertado o interesse de um DJ da rádio FM O Dia, disposto a reproduzir a música em seu set. Como vimos no início do capítulo, Bel já havia produzido uma versão para esta música utilizando o teclado, mas não estava satisfeito com o resultado. As versões de “Sarrando na Glock” que circulavam pelos bailes de favela não utilizavam o ponto criado por ele, provavelmente porque não estava no mesmo tom da melodia cantada pelo MC. A melodia era o principal dilema enfrentado pelo DJ, dilema esse que diz muito sobre as nuances envolvidas em harmonizar o funk carioca. O acapela gravado por ML não era identificado com precisão pelo Melodyne, que traduzia seu canto em notas pouco condizentes com a “intenção” do MC. Embora ML tivesse uma melodia em mente, alguns trechos dessa melodia não correspondiam necessariamente a diferenças de alturas compreendidas pela notação canônica. Em “vai sar-rando na glock”, primeiro verso do refrão, a primeira das sílabas sublinhadas é mais alta que a segunda. No acapela de ML, contudo, essa diferença era menor que a de um semi-tom. Situações como estas se repetiam ao longo de toda a música de modo que o resultado do Melodyne não atendia às expectativas de Bel e, por este motivo, ele recorrera ao teclado meses antes.

O canto de ML poderia ser considerado “errado” ou simplesmente “fora do tom” em outros contextos. Tais critérios de avaliação seriam aplicáveis ao funk melody ou ao pop funk, por exemplo, mas não necessariamente a outros subgêneros. Nossa produção de “Sarrando nos top”, versão light da música, recorreu a uma série de mediações para colocar em prática a ideia de Bel de criar um ponto equivalente ao refrão cantado pelo MC. Em primeiro lugar, buscamos reproduzir no teclado uma melodia que servisse como um “ideal”, espécie de inferência daquilo que ML “cantaria” caso tivesse como objetivo se adequar aos intervalos da música tonal. Uma vez gravada esta melodia, nós usamos o Melodyne para editar sua voz e aproximá-la destas notas ideais. Produzimos assim um ponto que se assemelhava ao seu canto e, ao mesmo tempo, um canto que se assemelhava ao ponto. Bel, ML e o DJ da rádio gostaram do resultado, ao qual atribuíram um grau elevado de “profissionalismo”. A partir de “Sarrando nos top”, nossas aulas tornaram-se de fato uma parceria na qual simultaneamente produzíamos as músicas e compartilhávamos nossos saberes. A maioria das produções que sucederam “Sarrando nos top” seguiam uma padrão similar e se concentravam na criação de pontos.

Em uma tarde de quarta-feira, em março de 2018, nosso trabalho no estúdio foi interrompido pelos MCs Tonzão e Nem, que gritavam o nome de Bel pela janela. Tonzão foi um dos fundadores dos Havaianos, mas se afastou do grupo em novembro de 2011, quando se converteu ao pentecostalismo e passou a integrar a Assembleia de Deus dos Últimos Dias (Paz 2018, 15). Após atritos com a igreja, ele havia acabado de anunciar seu retorno ao “mundo”, onde permaneceu por alguns meses até que voltasse à igreja no final de 2018. Nem, por sua vez, também foi dançarino dos Havaianos por um breve período e posteriormente chegou a frequentar a igreja junto de Tonzão. Em 2016, ele voltou ao grupo e tornou-se um dos vocalistas ao emprestar sua voz à música “Encosta”, que trouxe uma nova onda de popularidade aos Havaianos. Na ocasião de nosso encontro no estúdio, ele também havia deixado o grupo e seguia carreira solo. Tonzão e Nem haviam acabado de compor uma música para os bailes, uma paródia que misturava trechos dos refrãos de “Vida Bandida” e “Não encosta no meu baseado”. A inspiração era um novo tipo de lança perfume recém-chegado nas favelas cariocas. Conhecido como “Black lança”, ele dava nome à música:

Nem: É só ver o paninho molhado que a xota dela balança

Sucesso na favela é a porra do black lança

Tonzão: Balança a xota, balança

Balança a xota balança

Vendendo pra caralho é a porra do black lança

A Ludi já passou a visão, Nenzinho vai confirmar o papo

Nem: Não encosta no meu paninho molhado

Não encosta no meu paninho molhado

Ao tomarem conhecimento da minha presença, os MCs pediram que eu ajudasse a criar um ponto para a música. A melodia dos versos “É só ver o paninho molhado que a xota dela balança / Sucesso na favela é a porra do black lança” foi retirada do refrão de “Vida bandida”, de autoria do compositor Praga e interpretada pelo MC Smith. Já o verso “Não encosta no meu paninho molhado”, seguia a mesma linha melódica de “Não encosta no meu baseado”, de Ludmilla. A ideia dos MCs era que o ponto reunisse as duas linhas melódicas de modo a atenuar a semelhança com as músicas de origem. Em questão de minutos, gravei algumas opções de ponto com pequenas variações da melodia, Tonzão e Nem escolheram aquela que consideraram a melhor e gravaram suas vozes de uma só vez. Em cerca de meia hora, a música estava pronta e seria enviada para diversos DJs em grupos de Whatsapp. Uma semana depois, eu me divertia ao observar as aparições de nossa produção no set de DJs pelos bailes que frequentava.

A casualidade daquele encontro e da produção de “Black lança” costuma ser uma regra mais que uma exceção. Embora não tenhamos conversado sobre o assunto, em casos como aquele Bel aparentemente não cobrava pelos seus serviços. A ideia de que o tempo gasto no estúdio deve ser pago pelo artista, também não se aplicava em diversas ocasiões. Acompanhar o cotidiano na Malibu Produções possibilitou um nível de intimidade e engajamento ímpares, mas aquela não era a primeira vez que eu observava processos de produção musical em estúdios de favela. Há, nestes ambientes, um nível de informalidade que não é comum em outros contextos. Frequentemente eu comparava a dinâmica da Malibu a de estúdios onde gravei ou ensaiei na condição de músico. Nos ensaios, era preciso marcar um horário e pagar pelo tempo de uso que seria rigorosamente observado pelo profissional responsável. As gravações eram ainda mais complexas porque demandavam muito tempo de trabalho e geralmente custavam mais por cada hora de uso do estúdio. Para minimizar os custos, os músicos com baixo orçamento costumam ensaiar obsessivamente a fim de evitar erros no momento da gravação. Preocupações deste tipo são raras no estúdios de funk nas favelas cariocas.

Os estúdios marcados mais intensamente por uma racionalidade capitalista impõem diversas demandas aos profissionais que nele atuam. Na coletânea de artigos *Palavra Cantada*, o preparador vocal Felipe Abreu descreve nos seguintes termos a contribuição que seu trabalho oferece ao cantor: “quando se fala em ensaios e estúdios de gravação, vale a máxima ‘tempo é dinheiro’. Então surge a demanda de terceiros de que o desempenho do cantor seja mais produtivo e mais eficiente no menor tempo possível (os estúdios, os músicos e os técnicos de som cobram por hora)” (Abreu 2008, 125). O preparador vocal, de acordo com Abreu, auxilia os cantores sem estudo formal a otimizarem seu tempo no estúdio com técnicas de aquecimento e empostação vocal, evitando que seja preciso repetir a música excessivamente até conseguir os takes ideais. Feitas por alguém que observou de perto o cotidiano em estúdios profissionais de gravação, as observações de Abreu são bastante representativas da lógica que rege estes espaços. Mais ainda, elas fazem ver como o modo de produção influi na prática artística e contribui na conformação de sonoridades.

Os estúdios em favelas, por outro lado, tendem a ser pouco - ou nada - rigorosos em termos desta racionalização do tempo. A simples gravação de um acapela, feita em menos de cinco minutos, pode levar a uma tarde inteira de conversas, brincadeiras e, porque não, fofocas. Nestes estúdios, vige o que Milton Santos chamou de “o tempo dos

homens lentos”. Pode parecer contraditório descrever como “lento” o cotidiano de artistas constantemente conectados à internet, que manipulam programas estrangeiros de edição de áudio enquanto reúnem fragmentos sonoros de fontes globais. Mas como observa Santos, a lógica do capital demanda uma racionalização do espaço, dos modos de produção e dos sistemas comunicacionais, como forma de otimizar o fluxo de mercadorias. A profunda desigualdade que conforma as cidades é simultaneamente desigual na racionalização do espaço: “neste sentido, os guetos urbanos, comparados a outras áreas da cidade, tenderiam a dar às relações de proximidade um conteúdo comunicacional ainda maior e isso se deve a uma percepção mais clara das situações pessoais ou de grupo e à afinidade de destino, afinidade econômica ou cultural.” (Santos 2002, 324)

A lentidão, neste caso, opõe-se à tendência universalista da racionalidade padronizadora para dar espaço à proximidade, onde a ordem das relações afetivas impera e, como resultado, o lugar ganha proeminência: “a cultura popular tem raízes na terra onde se vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar, e de ali obter a continuidade, por meio da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas o seu alcance é o mundo.” (Santos 2002, 327) “Black lança” é um exemplo, entre muitos possíveis, de músicas produzidas sem que houvesse qualquer tipo de valor acertado pelo trabalho ou racionalização do tempo no estúdio. É também exemplo da conexão entre a agência criativa dos artistas e seus territórios. Paródia de duas músicas focada em um tema estreitamente ligado aos bailes de favela, ela dificilmente seria mercantilizada em algum momento de sua trajetória. O foco no circuito dos bailes se liga à pouca preocupação com certos aspectos da produção como masterização ou o acabamento das vozes, preteridos em relação a outros como a dinâmica do canto e a base utilizada. O cenário muda quando se tem outros circuitos em vista.

“Já ouviu essa?” A voz de Livinho soava no máximo volume. Nossos ouvidos, no entanto, escutavam apenas os teclados da produção feita pelo DJ Perera em “Fazer falta”. “Esse cara é foda!” gritava Bel a fim de que eu o compreendesse em meio ao som que preenchia a sala. Eu acenava que sim em resposta, enquanto buscava identificar os elementos que ele desejava inserir em nosso maior desafio até então. “Como é bom te amar”, versão light da música mais famosa de ML, iria ganhar um videoclipe na Kondzilla. O mesmo empresário que investira em outras produções cariocas daquele

período como “Tu gosta, não gosta?”, da Jaula das Gostosudas, “DJ do baile toca aquela”, do MC Novinho e “Encosta”, dos Hawaianos, decidira apostar em ML com vistas a um eventual retorno financeiro. A primeira delas havia sido lançada em novembro de 2017, as outras duas, em dezembro do mesmo ano. Com a gravação do clipe planejada para abril de 2018, “Como é bom te amar” seria a quarta música, na Kondzilla, de uma leva de sucessos nos bailes de favela cariocas após a retomada promovida pelo movimento 150BPM. Ironicamente, todas as outras haviam sido gravadas a 130BPM em suas versões para o canal. ML estava decidido a fazer diferente. Sua música seria o primeiro clipe na Kondzilla a ser produzido a 150BPM e, também, a primeira daquela leva de funks cariocas a inserir acordes.

O desafio inicial foi encontrar um timbre equivalente ao usado por Perera. O teclado de “Fazer falta” transmite refinamento - e o fato de que não encontro palavra melhor para descrevê-lo é significativo. Seu reverb parece ajustado na medida exata para emular a sonoridade ao mesmo tempo onírica e intimista de uma caixinha de música. Essa ambiência só era possível dada a qualidade dos plugins usados pelo DJ paulista, que afastavam qualquer semelhança com teclados de pilha de baixa qualidade. Como todas as vezes em que nos deparávamos com um dilema, Bel rapidamente digitou no Youtube “plugins teclado ACID Pro”. Uma série de tutoriais indicava o “Kontakt” como a melhor opção. Este programa oferece uma variedade enorme de samples de diferentes instrumentos musicais, desde metais de orquestra a uma infinidade de timbres de violões e guitarras. Primeiro, era preciso baixar e instalar o Kontakt para em seguida procurar por acervos de acordo com o instrumento desejado. O que parecia ser o melhor acervo de piano pesava cerca de 3GB. Uma vez baixado, sua execução tornava o computador bastante lento, dificultando todo o processo de produção. “Isso aí precisa ter um MacBook pra rodar. Um amigo meu tem um MacBook e tudo funciona. Nesse computador aqui vai ser difícil”, queixava-se Bel.

A escolha dos timbres levou cerca de um dia e, ainda assim, o resultado não foi tão bom quanto desejávamos. Bel tinha outras referências em mente, como os teclados no contratempo de “Malandramente”, produzida pelo Dennis DJ e lançada em 2016 e “Agora vai sentar”, lançada em 2017 com produção do DJ Yuri Martins. Em todos os casos, ele pensava os teclados destas músicas como pontos. Juntos, decidimos criar uma série de pontos para experimentá-los na música de ML. Encontramos, nesta etapa, um pequeno empecilho. No acapela que nos servia de referência, ML cantava em Ebm (mi bemol

menor), escala com a qual eu não tinha familiaridade. A solução, sugerida por ele, foi que eu criasse os pontos em Dm (ré menor) e posteriormente subíssemos as notas do teclado em um semitom, utilizando o próprio programa de edição. A dissonância obtida ao tocar o teclado em uma altura diferente da que se encontrava a voz, no entanto, tornava a escuta um tanto incômoda e decidimos baixar meio tom no acapela de ML, temporariamente, enquanto criávamos a música. Ao todo, gravamos cerca de oito pontos diferentes e em seguida passamos toda a produção para D#m, o tom no qual o MC interpretou a música originalmente.

Entre os pontos gravados, escolhemos cinco. Na introdução, um arpejo em D#m, seguido pelos acordes D#m e C# (dó sustenido maior), no contratempo. Sobre esta base, utilizamos um sample de flauta transversal que emula a melodia cantada pelo MC. Na segunda vez que o refrão é interpretado, a sequência de acordes D#m e C# aparece na forma de um arpejo curto, onde as tríades de notas que integram estes acordes são reproduzidas em um curto intervalo. Por fim, acrescentamos um solo baseado nas mesmas tríades de acordes. Com exceção do arpejo introdutório, toda a sequência se repete até o fim da música. O resultado nos deixou bastante entusiasmados e saímos do estúdio com a convicção de que havíamos realizado um bom trabalho. Era final de março, o que dava tempo suficiente para que Bel e seu outro parceiro na produção, Biel do Anil, trabalhassem na masterização da música. A masterização, incomum no circuito dos bailes de favela, é um processo de pós-produção que visa reduzir ruídos, corrigir eventuais falhas, ajustar o volume e equalizar as frequências de modo a otimizar a qualidade de reprodução da música nos mais diversos aparatos. Tudo precisava estar perfeito para um dos momentos mais importantes nas carreiras de Bel e ML.

O clipe foi lançado no dia 3 de maio de 2018. Poucos dias depois de ser disponibilizado no canal da Kondzilla, Bel me ligou preocupado. Amigos seus afirmavam que a música estava desafinada. Imediatamente reproduzi o clipe e aumentei o volume de minhas caixas de som. Algo não soava bem, mas eu não conseguia identificar exatamente a origem da dissonância. Violão em punho, passei a conferir os pontos de teclado nota por nota, até identificar o problema: os acordes no contratempo estavam um semitom abaixo, como havíamos gravado originalmente. Como era possível? Aquele era o único trecho em que este erro ocorria, todos os outros pontos estavam no mesmo tom da melodia interpretada por ML. Nós estávamos certos de que havíamos corrigido toda a música. Bel acredita que a melhor explicação é que na fase de pós-produção ele tenha ativado

acidentalmente uma função no Melodyne que identificou os acordes e os alterou. Mas por que o Melodyne iria alterar somente os acordes e não o resto dos pontos? De todo modo, era tarde. A música já estava disponível em um dos canais do *Youtube* mais populares do mundo, onde permanece até hoje. Diferente do que ocorreu com Jorgin, nosso erro não gerou debate algum. “Como é bom te amar” atingiu cerca de quinhentas mil visualizações na plataforma, um número muito abaixo dos vídeos mais populares. É difícil prever o caminho do sucesso.

Internet

Evoluiu, ritmo agressivo o 150 fluiu
Levando levadas que você nunca ouviu
Eu sou o Rio

Vai brisar na vibe do Kevin o Chris
Do tamborzão que te faz mexer
Seja no Lins ou no PPG
Pode começar a descer
(MC Kevin o Chris - Evoluiu)

Um pouco antes de Bel e eu nos conhecermos, mais precisamente em maio de 2017, os funkeiros da Cidade de Deus ainda sofriam com a proibição dos bailes. Morando há cinco meses na comunidade, cogitei a certa altura me mudar para outro lugar onde fosse possível acompanhar de fato o cotidiano dos artistas. O Baile da Gaiola crescia naquele período e era inevitável que o Complexo da Penha surgisse como primeira opção. Para lá me dirigi em uma quarta-feira, 10 de maio, a fim de avaliar algumas casas disponíveis para aluguel. Copinho era um dos maiores incentivadores de minha mudança e havia agendado visitas em dois imóveis próximos ao seu estúdio na Vila Cruzeiro, uma das favelas que integram o Complexo da Penha. Instalado na laje da casa onde mora sua mãe, seu estúdio é uma sala de dois metros quadrados equipada com um computador, quatro caixas de som, um microfone e a onipresente interface M-Audio. A longevidade da carreira de Copinho, que tornou-se um MC de sucesso a partir de 2008 com a música “Solta essa porra”, deve-se em grande medida ao seu dinamismo. Embora ele estivesse próximo de completar 40 anos, seu estúdio estava sempre repleto de adolescentes, jovens aspirantes a DJs e MCs que utilizam o espaço para produzir suas músicas. Eles eram normalmente ciceroneados por seu sobrinho Semente, que apesar da pouca idade - cerca de 14 anos em 2017 - era um talentoso MC e um habilidoso produtor musical. Naquele período, inclusive, Semente havia voltado há pouco de São Paulo, onde passou as férias escolares aprendendo produção musical com amigos do tio.

A rotina de Copinho costuma ser eletrizante. Naquele dia ele me acompanhou nas visitas às duas casas, recebeu um grupo de jovens rappers que pediam sua participação

em uma música, buscou seu filho na escola e, no fim da tarde, rodou a cidade à procura de um vizinho que sofrera um acidente de moto e fora internado sem que a família tomasse conhecimento do hospital onde ele se encontrava. Cumprida esta última tarefa, o MC lembrou-se num sobressalto, “caraca, já ia esquecendo da reunião com a menina”! No estúdio, uma jovem tímida que aparentava 18 anos de idade nos aguardava calmamente, apesar do atraso. “Essa é a Iasmin Turbininha, a braba do Youtube”, apresentou ele. Cria da Mangueira, Iasmin recebeu dos amigos o apelido de Turbininha devido à empolgação com que dançava “Passinho do Turbininha”, uma composição de Copinho lançada em 2013.

Aquele era o primeiro encontro dos dois, embora o contato entre ambos tenha se estabelecido bem antes. Com seu faro aguçado para as tendências do mundo funk - e, mais especificamente, nas favelas cariocas -, Copinho foi um dos primeiros MCs de sua geração a abraçar os “novos tempos”, especializando-se em produzir tanto músicas carimbadas quanto carimbos propriamente ditos. Diversas vezes pude observá-lo no exaustivo processo de gravação de carimbos para dezenas de DJs e Youtubers que lhe enviavam seus nomes através das redes sociais, trabalho que ele realizava sem remuneração alguma. Iasmin foi uma das contempladas com estes carimbos e, em troca, divulgava as músicas do MC em seu canal. O encontro aconteceu por uma iniciativa do próprio Copinho, que acompanhava o crescimento de Iasmin Turbininha no Youtube. Ele estava interessado em investir na produção de videocliques e propôs uma parceria para que este material fosse divulgado por ela. A ideia não foi executada, mas aquela noite rendeu algumas horas de conversas e boas risadas. A presença de Iasmin no estúdio, quase sempre ocupado por homens, chamou imediatamente minha atenção. Aquele encontro representava o crescimento de um fenômeno que tomaria grandes proporções nos anos seguintes e que esteve intimamente ligado à consolidação do movimento 150BPM: os “DJs de Internet”.

Duas semanas depois da reunião na Vila Cruzeiro, Iasmin e eu marcamos uma entrevista no Morro do Encontro, uma das favelas que integram o Complexo do Lins, na Zona Norte do Rio de Janeiro. O endereço era a residência de João Carlos da Silva, o Jota, que se tornara empresário de Turbininha em 2016. Formado em filosofia na PUC-Rio, Jota concilia ainda hoje a rotina de servidor público com seus vinte anos de trabalho no mundo funk, ao longo dos quais exerceu funções como a de secretário na Furacão 2000, empresário de jovens DJs e MCs, além de administrador da rádio comunitária Revolta

Funk. No quintal da casa, onde também mora sua mãe, ele construiu o estúdio #MuitaFé. O espaço não possui divisões internas e mede cerca de quinze metros quadrados. Embora sua infraestrutura seja melhor que a maioria dos estúdios em favelas, o #MuitaFé não conta com isolamento acústico. A cumplicidade entre Jota e Iasmin salta aos olhos de qualquer um que os conheça e, como ambos ressaltam, tem contornos de uma relação entre pai e filha. À época, ele tinha 37 anos e ela, como descobri na ocasião de nossa entrevista, 19. A parceria da dupla girava em torno de um projeto que se consolidava nos idos de 2017. Em vez de apenas divulgar músicas de outros artistas, Turbininha começava a criar suas próprias produções e se tornava, “de fato”, DJ.

Foi Jota quem me recebeu quando cheguei ao estúdio. Junto a outros três amigos tão ou mais jovens que ela, Iasmin estava ocupada na produção de uma música para o seu canal. Os quatro se divertiam inserindo na música efeitos e samples inusitados como sons de helicópteros e reverbs exagerados. Cerca de quarenta minutos se passaram até que Jota virou-se para um dos jovens produtores e avisou “tá na hora”. O garoto fingiu ignorar enquanto acrescentava os retoques finais à produção. “Se a sua mãe me perguntar eu vou dizer a ela que você ficou enrolando”, ameaçou. O garoto pegou a mochila sem esconder a insatisfação. Ainda do portão, arriscou, “mas não vai ter nada lá hoje”. “Já falei que se não for pra escola não pode ficar aqui” disse o empresário sem alterar o tom ao mesmo tempo compreensivo e categórico. “Ele passa o dia aqui e faz supletivo à noite. Tem que ficar no pé pra ele não faltar”, explicou. Com a saída do jovem produtor, demos início à nossa entrevista.

A timidez característica de Iasmin não se traduz em uma postura reativa. Seu sorriso acolhedor transmite a sensação de que sempre há espaço para mais alguém em sua vida. O modo afetuoso de lidar com todos a sua volta chama ainda mais atenção quando se conhece sua trajetória difícil. Na infância, ela e os irmãos chegaram a passar o carnaval catando papelão e latinhas no Sambódromo, a fim de ajudar a madrinha de Iasmin. “Pra gente era uma brincadeira, não era um obrigação”, emendou ao lembrar aquela fase. A vida da família melhorou quando a mãe de Iasmin se casou com o pai de seus irmãos mais novos, período de relativa tranquilidade interrompido quando o padrasto morreu na cadeia. Sua mãe enfrentou uma depressão severa que não foi devidamente diagnosticada e mal se levantava da cama. Coube a Iasmin, à época com 11 anos de idade, ajudá-la em suas necessidades básicas. O quadro se agravou apesar dos esforços da filha e Margareth faleceu em casa, deixando cinco filhos. Iasmin e o irmão mais velho mudaram-se para a

casa da avó materna, enquanto os outros irmãos foram abrigados pela família de seu padrasto.

Em uma lan house, ela começou a editar seu primeiro canal no Youtube, criado em 2011. A plataforma ainda vivia o início de sua popularização entre o público brasileiro e, para muitos adolescentes nas favelas cariocas, seu uso se misturava ao de outras redes sociais como o Orkut e o Fotolog. Iasmin selecionava os funks que mais gostava, criava montagens no Photoshop com fotos suas e postava no site. O epíteto Turbininha seria incorporado apenas em 2015 “no início eu não gostava né, porque no começo tu nunca aceita ganhar um apelido. Mas depois pegou, todo mundo chamando, aí eu tive que botar Turbininha no Youtube”. A nova fase coincidiu com o primeiro computador pessoal, um presente de sua tia. Em 2017, ele estava parado em um canto do #MuitaFé, preterido pelos equipamentos de melhor qualidade. Quando perguntada sobre como era ser a primeira DJ de favela no funk carioca, ela preferiu analisar por um ângulo otimista: “é maneiro porque quando tu chega é uma exclusividade a sua imagem, tipo, Iasmin Turbininha uma DJ mulher de favela, é meio exclusividade a sua imagem né. Umas pessoas criticam, outras falam bem, outras falam mal. Por mim, eu não ligo...muita gente fala mal e depois pede pra tirar foto. Às vezes as pessoas querem me irritar, mas eu não me irrita. O máximo que eu faço é bloquear na internet. A pessoa quer guerra, mas eu afronto!” Em sua fala, ela dava um novo sentido ao refrão de uma das músicas mais famosas em seu canal naquele momento. Interpretada pelo MC Jefinho, “Afronta é guerra” reencenava o duelo entre amante e fiel que andava um tanto esquecido nos anos 2010:

Afronta, é guerra

Afronta, é guerra

Vem pro Jacaré

Arrochar com o bofe dela

Começou o caô, começou o caô

A fiel é chapa quente, mas a amante é o terror

Atura ou surta, atura ou surta

Tem raiva de mim, mas é seu bofe que perturba

O duelo “amante x fiel” em “Afronta é guerra” não foi o principal motivo que fez dessa música um grande sucesso nos bailes de favela nos anos de 2016 e 2017. DJs como

Turbininha e Rennan da Penha atualmente são considerados ícones do movimento 150BPM, mas naquele período ambos foram protagonistas de outra inovação no funk carioca, o “arrocha funk”. Tratava-se de uma base eletrônica semelhante às utilizadas no nordeste do país, mas com uma acentuação das frequências graves e médias que a aproximava dos bailes cariocas. Em dezembro de 2016, a plataforma de streaming Spotify divulgou a lista das músicas mais ouvidas naquele ano em várias cidades do mundo. No Rio de Janeiro, “Arrocha da Penha”, interpretada por MC Flavinho e produzida pelo DJ Rennan da Penha, despontava em primeiro lugar. A música foi divulgada inicialmente no canal de Turbininha, onde atingiu cerca de um milhão de visualizações. Posteriormente ela seria retirada do canal, para dar lugar a um videoclipe. “Arrocha da Penha” motivou a criação de uma série de músicas com a mesma base, entre elas, “Afronta é guerra”. A profusão de funks neste estilo em seu canal rendeu à Iasmin o apelido de “rainha do arrocha”.

O sucesso de músicas como “Arrocha da Penha” e “Afronta é guerra” foi decisivo para que Turbininha apostasse na transição de youtuber para DJ, como ela afirmou em nossa entrevista: “antes eu não pensava em ser DJ, eu pensava em ser youtuber. E eu também nunca tinha visto youtuber DJ. Mas como eu compartilhava as músicas muita gente pensava que eu tocava também e começava a chamar ‘toca aqui na minha festa, no meu evento’. No começo eu tocava, mas nem por dinheiro, mais pela zoeira mesmo. Depois foi ficando mais sério.” Desde que criou seu primeiro canal em 2011, a maior parte do repertório disponibilizado por ela era retirada das páginas dos DJs de favela no Soundcloud. Mesmo que tenha passado a fazer suas próprias produções, até hoje os trabalhos de outros DJs tem espaço em sua página.

Não é difícil imaginar que a projeção alcançada por jovens como Iasmin causou bastante atrito entre alguns DJs, insatisfeitos ao verem suas produções divulgadas por youtubers que postavam montagens com seus próprios rostos em vez dos de seus criadores. As fotos, contudo, não impediam que na descrição da música constassem os nomes dos DJs que a produziram. Turbininha descreveu as diferentes reações nos seguintes termos: “os DJs mais altos geralmente reclamam quando postam as músicas deles, dizem que queremos ganhar fama em cima deles. Mas os DJs mais baixos, que estão começando agora, ficam felizes quando vêem as produções deles né. Porque os outros já olham e pensam ‘caraca, esse DJ produziu uma maneira pra Turbininha ele pode produzir pra mim também. E aí vai um divulgando pro outro.” Se antes os jovens DJs

precisavam lutar por espaço em suas favelas de origem, ouvindo frequentemente dos mais experientes recomendações sobre qual era o “pique do baile”, agora eles tinham um importante meio de veiculação de seus trabalhos, que não passava pelo crivo da geração anterior. É este corte geracional que faz a questão do “movimento 150BPM” mais que uma simples contenda em torno do andamento. O que estava em jogo naquele momento era uma reconfiguração profunda no circuito dos bailes de favela.

Anos depois de nosso encontro no #MuitaFé, Turbininha revelou que aquela fora a primeira vez que ela concedeu uma entrevista. Em três anos, muitas mudanças ocorreram. Desde 2017, ela é DJ residente do festival Favela Sounds, do qual sou um dos idealizadores. Sediado em Brasília, o festival reúne anualmente artistas de favelas e periferias do Brasil e do mundo que se apresentam para um público total de 50 mil pessoas. Além disso, Iasmin concedeu entrevistas a jornais, participou de documentários e, em setembro de 2019, teve seu perfil publicado na revista Piauí pela mãos da jornalista Yasmin Santos. Quando nos conhecemos, seu canal contava com 78 mil inscritos. Hoje, essa marca se aproxima dos 500 mil. Ela não foi a única a ter seu trabalho e talento reconhecidos. O Youtube foi a principal plataforma de uma geração de DJs que atualmente domina a cena funk carioca. Com repercussão cada vez maior por outros estados do país, eles reinseriram o funk carioca no cenário nacional ao mesmo tempo em que fomentaram novas formas de produção e circulação musical pela Internet. Sua organização altamente pulverizada vai de encontro ao cenário paulista cada vez mais concentrado em poucas companhias milionárias. Dividido entre os canais do Youtube e as páginas do Soundcloud, o funk carioca trouxe uma proeminência inédita para os DJs. Outras iniciativas no Rio de Janeiro, contudo, foram capazes de manter a centralidade dos MCs e ao mesmo tempo alcançar um sucesso expressivo. É sobre as diferentes formas de utilização da internet e suas consequências para o modo como as músicas são distribuídas e produzidas que iremos falar neste capítulo.

Roda de Funk - retenções e protensões

Não foi apenas a geração mais jovem do funk carioca que se aventurou pelo Youtube. Outro canal na plataforma, criado em 2013, utilizava este recurso com uma proposta conceitual bastante distinta das citadas anteriormente. Iniciativa dos MCs Alexandre e Bobô, ambos oriundos de São Gonçalo, a Roda de Funk é fruto da parceria

entre eles e um cinegrafista e empresário conhecido como Peixinho. Sentados em mesas dispostas lado a lado, MCs assistem às apresentações uns dos outros e desfrutam de whisky e cerveja, enquanto aguardam sua vez de cantar ao microfone. O formato remete a uma roda de samba que precisou metamorfosear-se em linha reta a fim de que todos os artistas fossem igualmente prestigiados pela câmera. Os vídeos não são cliques bem produzidos, como no caso da Kondzilla, ou as sequências de selfies características dos DJs de Youtube. Tratam-se de apresentações gravadas ao vivo com uma ou duas câmeras estáticas, em pequenas casas de show de São Gonçalo. Eventualmente, algumas edições ao ar livre são realizadas em diferentes favelas e bairros. Na roda, sentam-se lado a lado expoentes de gerações distintas, padrão cuidadosamente repetido nos mais de 600 vídeos publicados pelo canal. MCs recém-revelados nos bailes de favela, bem como representantes dos anos 1990 e 2000 confraternizam, conversam e, não raro, “rimam na hora” uns com os outros.

É difícil encontrar registros sobre as trajetórias de Alexandre e Bobô, anfitriões da Roda de Funk. Mas é possível afirmar que as primeiras músicas de ambos pela Furacão 2000 foram lançadas em 2003, no terceiro volume do CD *Tornado Muito Nervoso*¹¹⁰. Passadas quase duas décadas desde o auge de suas carreiras, eles costumam se identificar como “raiz” e “reliquias” do funk (Mattos 2017, 77). O uso destes termos entre determinadas gerações do funk não é banal e se liga diretamente ao próprio conceito de “roda de funk”. Adriana Lopes acompanhou de perto o momento em que alguns artistas começaram a se mobilizar em torno de uma identidade sintetizada pela expressão “raiz”. Em seu livro *Funk-se quem quiser*, a autora observou:

Excluídos do mercado fonográfico, muitos MCs e DJs, que tiveram o início de suas carreiras na década de 1990, começam, em 2008, a construir um novo sentido para o funk e para as suas próprias identidades. Desse modo, essas reivindicações de uma raiz para o funk não revelam a verdadeira essência dessa prática musical, mas constituem um campo discursivo que mostra as alianças e os conflitos inerentes à formação da identidade funkeira. (Lopes 2010, 86)

A reivindicação de uma “raiz” surge em um período de ostracismo vivido pelas primeiras gerações de MCs mas, simultaneamente, de organização política em torno da Lei 5.544/09, que reconheceu o funk como cultura. A lei foi resultado de esforços tanto desta geração de artistas quanto de movimentos de esquerda e intelectuais como Facina e Lopes. O duplo caráter de crítica à indústria funkeira e de uma organização com vistas a maior representatividade fazia do enunciado “funk de raiz” um movimento

¹¹⁰ <https://youtu.be/DnWoH98EyVA>

simultaneamente cultural e político (Lopes 2010, 97). Segundo a autora, dois espaços foram fundamentais no processo de construção desta identidade. O primeiro, seria a divulgação na internet por meio de um site cujo nome sintetizava o movimento: “Funk de Raiz”. Já o segundo “foi a organização de rodas de funk, eventos nos quais as performances politizadas do funk de raiz são encenadas” (Idem 2010, 98). O canal comandado pelos MCs Alexandre e Bobô é legatário deste processo ao articular modos de utilização da Internet e questionamentos à “indústria do funk” em torno de uma ideia de “autenticidade”. As origens da Roda de Funk suscitam reflexões acerca do modo como diferentes tecnologias transformam ao mesmo tempo em que são resignificadas pelos contextos em que se inserem. Chamam atenção também para uma dinâmica que perpassa todo este trabalho: a relação entre o “mercado” e a agência dos artistas.

As rodas de funk descritas por Lopes não tinham as mesmas características do canal homônimo. Grande parte dos artistas citados pela autora naquele momento estiveram diretamente mobilizados em torno de questões sociais, em algum diálogo com movimentos de esquerda. Os espaços onde estas rodas ocorriam são bastante representativos do engajamento fomentado naquele contexto:

A saída da Estação Central do Brasil (um local público onde circulam milhares de trabalhadores), universidade e escolas públicas, acampamento do Movimento dos Sem Terra, escadarias da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, delegacias de polícia onde funcionam o Projeto Carceragem Cidadã, favelas ocupadas por policiais onde o funk é proibido: esses são os espaços alternativos nos quais esses funkeiros realizaram as rodas de funk. (Lopes 2010, 103)

Foi a partir deste movimento que a APAFunk (Associação dos Profissionais e Amigos do Funk) surgiu, pautada por duas reivindicações principais: “a primeira relacionada à busca de meios alternativos de produção e de divulgação para fazer frente ao monopólio da indústria funkeira. E a segunda, que, no período do meu trabalho de campo, ganhou maior relevância, foi a luta para aprovar uma lei que assegurasse o reconhecimento do funk como cultura” (Idem 2010, 107). A APAFunk até hoje se mantém como um importante instrumento de luta pelos direitos da comunidade funkeira, em continuidade com o segundo tipo de reivindicação acompanhada pela autora. A iniciativa mais bem-sucedida em relação aos “meios alternativos de produção e divulgação”, contudo, seria realizada pelo canal no Youtube. Se o cotidiano da luta organizada em movimentos sociais despertava o interesse de poucos, o anseio por canais alternativos à Furacão 2000 e aos bailes de favela era compartilhado por quase todos os MCs daquelas primeiras gerações.

O fato de que o canal Roda de Funk surgiu em 2013, ainda no auge das UPPs, provavelmente contribuiu para que a iniciativa fosse bem recebida. Com a escassez de bailes de favela, os eventos organizados por Alexandre e Bobô foram fundamentais em meus primeiros contatos com o mundo funk em 2014, de modo que pude frequentar as gravações em ao menos cinco oportunidades entre 2014 e 2017. A Roda de Funk ocorria quinzenalmente, às quintas-feiras. A entrada era gratuita até determinado horário, a partir do qual passava a custar cerca de dez reais. O público seguia a pluralidade de gerações da roda e era formado tanto por jovens de 18 a 25 anos de idade quanto por funkeiros que viveram a cena dos anos 1990 e 2000. Um ponto em particular chamava a atenção no modo como a Roda de Funk se organizava espacialmente. Entre os MCs e o público havia um grande espaço vazio cercado por faixas, de modo a impedir que alguém transitisse diante da câmera e prejudicasse as gravações. Ironicamente, a necessidade de adaptar-se às filmagens obrigava os frequentadores a se postarem atrás do operador da câmera e nas laterais dos MCs, aproximando o formato ao de uma roda.

Aqueles dispostos a chegar cedo e aproveitar a gratuidade - geralmente uma minoria -, podiam acompanhar todas as etapas do evento. As duas primeiras rodadas de apresentações, que duravam das nove às onze horas da noite, eram dedicadas a MCs novatos, pouco conhecidos até mesmo nos bailes de favela. As principais atrações geralmente compareciam ao evento em torno da meia noite. Apesar de estarem, em geral, um tanto esquecidos nos bailes de favela, artistas como Galo, Mascote, Cidinho, Catra, e expoentes do início dos anos 2000 como Menor do Chapa, Frank e G3, eram recebidos com honrarias na Roda de Funk. As reverências a estes artistas seguiam um viés característico do canal: a proeminência de MCs filiados ao proibidão. Como vimos no capítulo três, os pioneiros deste subgênero do funk carioca iniciaram suas carreiras nos festivais de galera. Foi a partir das gravações *ao vivo* de seus shows nos bailes de favela que o proibidão se popularizou e progressivamente tornou-se um dos subgêneros de maior sucesso neste circuito. Os conceitos de “raiz”, ou “reliquia”, tendem a privilegiar uma classe específica de artistas. Isso não quer dizer que a Roda de Funk fosse voltada exclusivamente a este subgênero. A presença de MCs dedicados à putaria, ou até mesmo ao funk ostentação paulista, era frequente. Mas basta navegar brevemente pelo canal para constatar uma desproporção significativa entre os diferentes estilos.

Em fevereiro de 2016, acompanhei uma edição da Roda de Funk sob o ponto de vista dos bastidores do evento. Naquele ano, Copinho havia emplacado um sucesso nas

favelas cariocas, um proibidão intitulado “Nós é pouco mas é louco”¹¹¹, cujo tema era a oposição às UPPs. Em parte pelo sucesso da música, ele foi convidado a comparecer à Roda de Funk, embora já houvesse se apresentado em outros anos. Devido à amizade que construímos ao longo de minha pesquisa de mestrado, vivenciei toda a carreira de “Nós é pouco mas é louco”, desde sua produção até a popularidade nas favelas do Rio de Janeiro e a gravação de um clipe com sua versão light¹¹². Convidado por Copinho, eu participaria, na Roda de Funk, de mais uma etapa daquela trajetória. Em torno das dez horas da noite, ele me buscou em casa acompanhado pelo motorista Alex, Buiú, que seria o seu DJ naquela ocasião, e CL, um talentoso MC de vinte anos empresariado por Copinho. CL havia emplacado no mesmo período “Tô milionário”¹¹³, música que ultrapassou um milhão de visualizações no Youtube. Em outro carro, nos acompanhavam Praga - poeta e compositor do qual falamos no terceiro capítulo - e Bokinha, um MC do qual ele era empresário. A roda daquela noite seria inteiramente dedicada ao proibidão. MC Orelha, autor da clássica “Faixa de Gaza”, completava o grupo de artistas daquela noite.

A confluência entre gerações seria encenada por apresentações conjuntas de Copinho e Bokinha e, posteriormente, de Orelha e CL. Os dois jovens recém revelados pelo circuito dos bailes de favela rimariam lado a lado de ícones surgidos no final dos anos 2000. Ao início de sua apresentação¹¹⁴, Copinho faria uma fala contundente contra as arbitrariedades da polícia naquele período de conflitos frequentes com as UPPs:

Eu vi um vídeo essa semana... aí Alexandre, aí Bobô, nós vem de um tempão, nós pode falar... eu vi um vídeo essa semana na Internet, que os caras acabavam com um baile funk numa comunidade, botava todo mundo pra descer com a mão pro alto e fala assim “baile de favela é lugar de drogado”. A frase dizia assim ó “baile de favela é lugar de drogado”. Aí eu falo pra tu assim: meu parceiro muito respeito quando falar da Nova Holanda, tá ligado? Muito respeito quando falar do Jacaré, do Manguinhos. Muito respeito quando falar do Chapadão, do Gogó, do Final Feliz. Eu tenho um bagulho pra dizer pra você. A droga vem de qualquer lugar. Como dizia meu mano Orelha, se tem gente pra vender é porque tem gente pra comprar. Aí eu falo pra tu, na festa rave também vende droga. No Rock in Rio também vendeu droga. Na boate do lado da sua casa, também vende droga! Usa quem quer, meu parceiro. Baile funk é lugar de oportunidade, baile funk também é trabalho. As tias das barracas tão sofrendo pra caralho, porra! Baile funk tem

¹¹¹ É possível acessar a música pelo link: <https://youtu.be/ksVjvk4gVRY>

¹¹² Os detalhes da gravação deste clipe foram narrados nas considerações finais de minha dissertação de mestrado (Novaes 2016).

¹¹³ <https://youtu.be/MgoTfcB167U>

¹¹⁴ A apresentação de Copinho, com a participação de Bokinha pode ser acessada pelo link <https://youtu.be/Cb-4zJa5Pao>

carregador de caixa, porra! Baile funk tem DJ, baile funk tem MC, baile funk tem até o cara da padaria que espera o povo. O cara do cachorro quente, o cara do churrasquinho, Baile funk é lugar de entretenimento, é lugar de diversão, quem ama baile de favela dá um grito aí!

Discursos como o de Copinho são comuns na Roda de Funk. Por caminhos distintos, MCs frequentemente refletem sobre a vida nas favelas cariocas e outras questões prementes para os artistas do funk. A ideia das rodas como espaços alternativos de distribuição da música e de conscientização coletiva de certa forma se mantém, ainda que pouco articulada em torno de uma mobilização mais efetiva na luta por direitos. Os vídeos daquela noite foram disponibilizados no canal do Youtube poucos dias depois. Como é de praxe, a equipe responsável pela edição separou as apresentações individuais e em parceria de cada MC antes de lançá-las no Youtube. Os vídeos receberam títulos como “MC Copinho feat. MC Bokinha - Ao vivo no palco da Roda de Funk - Classificação 16 anos”.

O modelo de utilização do Youtube proposto pela Roda de Funk foi bem-sucedido, embora recentemente tenha passado por mudanças, de modo que seu conteúdo foi dividido em dois canais distintos¹¹⁵. Um deles, que mantém o nome Roda de Funk Produções, possui 600 mil inscritos e alguns vídeos que somam milhões de acessos. O outro canal, que concentra boa parte dos vídeos gravados nas rodas, chama-se Funk Carioca. Ele conta com 1.5 milhões de inscritos e as visualizações de alguns posts alcançam a casa das dezenas de milhões. Entre os vídeos mais acessados estão tanto apresentações dos MCs “da antiga” quanto jovens revelações dos bailes de favela. A boa recepção sugere que o modelo de gravações ao vivo ainda é capaz de despertar o interesse do público e que ícones dos anos 1990 e 2000 podem atrair a audiência quando dispõem dos veículos de distribuição necessários. Em uma linha do tempo comparativa, a Roda de Funk foi criada dois anos depois da Kondzilla e dois anos antes que os DJs de Youtube surgissem como um fenômeno no circuito dos bailes de favela. Mas o formato cênico que caracteriza a Roda de Funk revela uma linha temporal de ordem distinta. Nas gravações ao vivo, na centralidade dos MCs e na categoria de artistas convidados, encontra-se uma forma de utilização da Internet pautada por valores, conceitos e expectativas de uma geração que viveu seu auge anos antes, quando esta rede virtual ainda não havia impactado profundamente os modos de produção e circulação da música no funk carioca.

¹¹⁵ Desconheço os motivos que levaram a esta fragmentação

O enquadramento da câmera, a disposição dos artistas na roda, o registro de apresentações ao vivo e a disponibilização no Youtube são técnicas tanto de produção quanto de distribuição. Em termos de criação de “conteúdo” - falaremos sobre este termo posteriormente -, o formato da Roda de Funk é bastante “original”, no sentido de possuir uma identidade singular quando comparado ao de outros canais como a Kondzilla ou DJs de Youtube. Antes que a boa recepção do público consumasse a eficácia da estratégia dos MCs Bobô e Alexandre, a Roda de Funk foi uma “aposta”, uma expectativa em relação ao possível sucesso do canal no futuro. Desejo retomar por um outro viés a discussão sobre técnica e tempo realizada com maior profundidade no segundo capítulo. Em *Antropologia do Tempo*, Alfred Gell propõe uma abordagem sobre a cognição do tempo a partir do modelo protensional-retensional do filósofo Edmund Husserl:

Husserl trata “retenção” e seu congênere orientado para o futuro, a “protensão” não como memórias ou antecipações fantasiadas de outros “agoras” associados com o “agora” presente, mas como horizontes de um presente temporariamente estendido. Em outras palavras, ele abandona a ideia de um presente gume de faca, um limite - ele próprio sem duração - entre a duração passada e a duração futura. (Gell 2013, 209)

Em vez do “agora” como um limite entre o passado e o futuro absolutos, o modelo de Husserl considera que o “presente” é uma espécie de “horizonte temporal”. Esse horizonte é formado por retenções e protensões onde as primeiras seriam as projeções que fazemos do passado a partir de nossa perspectiva no “agora”. As protensões, por outro lado, seriam as “visões perspectivas que temos do futuro imediato” (Idem 2013, 209). A teoria de Husserl desafia modelos baseados na oposição entre um presente dinâmico e um passado supostamente fixo e imutável, propondo em vez disso um sistema no qual passado, presente e futuro são igualmente dinâmicos e qualquer alteração em uma dessas dimensões interfere nas outras (Gell 1999, 240). Retenções e protensões, como conclui Gell, seriam

formas da categoria husserliana básica de “intenções” pela qual ele quer dizer não as “inclinações para fazer algo” (...), mas todas as relações conectando *noesis* (processos de cognição) e *noema* (aquilo que é percebido). Relações intencionais entre *noesis* e *noema* surgem no processo de perceber algo, de lembrar algo, de acreditar em algo, de imaginar algo e assim por diante; na filosofia moderna, as intencionalidades são muitas vezes chamadas de “atitudes proposicionais”. (Ibidem 2013, 209)

A Roda de Funk enquanto “projeto” dos MCs Alexandre e Bobô, foi uma ação com vistas a um futuro imaginado - onde os MCs de raiz teriam espaço em um meio alternativo de distribuição - e, simultaneamente, de um passado visto pela perspectiva do

lugar de relativo ostracismo que estes MCs ocupavam no momento. Em outras palavras, foi a partir da dificuldade em se encaixar nos circuitos funkeiros do final dos anos 2000, que aqueles MCs podiam reivindicar o lugar de “raiz do funk”, identidade baseada na noção de um passado autêntico. Esse fato foi bem observado por Lopes: “é no contexto em que essa prática musical constrói um mercado específico e ganha certa visibilidade nas cenas carioca e nacional que alguns sujeitos começam a reivindicar seu espaço e sua identidade de raiz” (Lopes 2010, 87). O projeto Roda de Funk foi inovador ao criar um espaço para que MCs “da antiga” se apresentassem e uma estética que dava certa “originalidade” ao conteúdo produzido pelo canal. Ao mesmo tempo, esta estética própria se desenvolveu a partir de ideias acerca do que era esse “passado autêntico”: a centralidade do MC, o respeito às gerações mais antigas, as “rimas na hora”, discursos “conscientes”, etc. Tais ideias comunicam o passado dos criadores do canal, mas também o futuro que eles almejam. Por que não reivindicar como raiz os gritos e bailes de galera, as mixagens com discos dos anos 1980, entre outras possibilidades?

A Roda de Funk surge a partir da perspectiva de uma categoria específica de MCs e foi moldada à sua imagem e semelhança. Um dos primeiros vídeos do canal, postado em fevereiro de 2013, é bastante representativo de como naquele ambiente os MCs podiam reivindicar o lugar de raiz e quais as implicações desse lugar para as músicas apresentadas. Trata-se de uma apresentação de Mr. Catra, à época um dos MCs carioca de maior projeção nacional. Ele inicia seu show¹¹⁶ com um discurso no qual fala sobre sua trajetória e raízes no funk, enaltece a favela do Borel e conclui “eu sempre digo que favela não é só lugar de crime, favela é lugar de arte”. Em seguida, Catra dá início a uma sequência de sete minutos de funks neuróticos que marcaram os primeiros anos de sua carreira. Bobô comenta, então, ao microfone: “aí um cara perguntou pra mim ‘o Catra vai vir cantar só putaria?’ E eu falei ‘pô, você não conhece o Mr. Catra’”. O MC responde: “Sabe por que eu comecei a cantar putaria? Por causa disso aqui... foi um dos maiores presentes que eu já ganhei na minha vida. Agradeço à comunidade do Amarelinho, à comunidade do Acari e agradeço ao meu parceiro Primo. Eu comecei a cantar putaria por causa disso...” antes que revelasse a que se referia como “isso”, sua fala é interrompida, aparentemente, por um grito vindo da plateia. Catra ri, faz uma breve pausa e canta o refrão de um de seus funks neuróticos mais famosos: “Cachorro, se quer ganhar um dindin / vende um X9 pra mim, vende um X9 pra mim / Cachorro, me entrega esse canalha /

¹¹⁶ O vídeo pode ser acessado no link: <https://youtu.be/uv9iFzewFQ8>

Deixa ele bem amarrado / Pega o dinheiro e rala”. Sua apresentação chega ao fim com rimas de improviso sobre o orgulho de ser funkeiro “de verdade”. E nenhuma putaria.

O show de Catra na Roda de Funk foi modulado para aquele ambiente. No mesmo ano de 2013, ainda em Brasília, eu o acompanhei por uma noite de shows em diversas boates do Distrito Federal - todas lotadas embora se tratasse de uma quarta-feira. Em uma delas os ingressos chegavam a custar cem reais. O repertório de suas apresentações para o público de Brasília era formado integralmente pelos funks putaria que em grande medida o projetaram no cenário nacional. Catra era um MC da antiga, mas era bem estabelecido na indústria fonográfica mainstream. Só em 2013, ele gravou duas parcerias com ícones do sertanejo universitário, “Tá Soltinha” ao lado de Thiago Brava e Cristiano Araújo, e “Mulher não trai”, com Naiara Azevedo. Ambas vieram na esteira do sucesso de “Princesinha”, lançada por ele um ano antes, junto ao sertanejo Lucas Lucco. O “funknejo”, termo frequentemente usado para descrever a mistura entre os dois gêneros musicais, era apresentado como uma novidade no mercado fonográfico. Em uma matéria para o jornal O Globo¹¹⁷, o jornalista Leonardo Lichote observou: “Apoiando as letras do novo gênero, há um ritmo dançante que cruza, com originalidade, o acordeom (quase onipresente), tocado de forma frenética, com o tamborzão (...). Ou seja, um encontro rico de várias vertentes da cultura popular”.

A longevidade de Catra deveu-se à sua habilidade superior para encantar a audiência, ou ele teria se rendido aos desígnios “do mercado” e abandonado suas convicções? Por que, afinal, outros MCs da antiga não viveram carreiras tão longevas quanto a de seu colega? Entre os próprios artistas não havia exatamente um consenso acerca dos motivos que levavam à pouca visibilidade dos MCs da antiga. Lopes ouviu de atores do mundo funk duas explicações recorrentes para este fenômeno:

Por um lado, para alguns DJs e produtores de funk isso ocorreu pois houve uma mudança no funk, que não foi acompanhada por esses MCs, chamados por alguns de MCs “da antiga”. Por outro lado, os MCs reivindicam que as maiores editoras de funk do Rio de Janeiro estão sempre em busca de novos talentos nas favelas, pois se trataria de jovens que – como os “MCs da antiga” foram um dia – não têm consciência dos seus direitos como músicos e como MCs. (Lopes 2010, 92)

A autora considerava que estas duas razões eram contraditórias e sugeria que a exploração da indústria fonográfica seria o fator predominante. Seu argumento era que o

¹¹⁷<https://oglobo.globo.com/cultura/funknejo-faz-sucesso-ao-juntar-generos-principio-inconciliaveis-5154262>

“poder de barganha” dos artistas seria muito menor quando comparado ao das gravadoras como a Furacão 2000, *majors* como Sony e Warner e DJs como Marlboro. “Para ganhar retorno financeiro com sua arte e trabalho”, observou ela, “eles [os MCs] têm que conceder muitos de seus direitos (na maioria das vezes, seu único capital) para as editoras e produtoras. Nesse sentido, Frith (2004) ressalta que a história da música é a história de compositores e artistas, bem como a história da exploração de seus direitos” (Lopes 2010, 93). As considerações de Lopes vão ao encontro de grande parte do que tenho demonstrado ao longo de todo este trabalho, a saber, o modo como o funk carioca torna-se um produto comercializado por grandes e médias gravadoras. A história do gênero é em parte a história de seus modos de produção e circulação articulados em um sistema capitalista. Mas é também a história de como as diferentes articulações neste sistema *se refletem nas músicas ao mesmo tempo em que são transformadas por elas*. Meu ponto é simplesmente o de que as razões apontadas pelos interlocutores da autora - mudanças no próprio funk e mercantilização das músicas - não são contraditórias, mas complementares.

Quando Grandmaster afirma que o funk passou por mudanças naturais que não foram acompanhadas pelos MCs da antiga (Lopes 2010, 91) ele se refere a fenômenos que não foram originados nas grandes gravadoras, mas no contexto dos bailes de favela. O surgimento da putaria é bastante representativo deste processo. As músicas de Tati Quebra-Barraco, Deize Tigrone e Bonde do Tigrão não foram impostas pelas grandes gravadoras “de cima para baixo” mas, a partir do momento em que se mostram um estilo mais “vendável”, passam a ser privilegiadas pelas gravadoras e influenciar a agência dos artistas. As mudanças são fruto tanto da agência dos artistas quanto dos sistemas de produção-consumo que eles integram. Esta dialética ocorre, como vimos no capítulo anterior, pelo fato de que os artistas buscam antecipar as expectativas da audiência, ao mesmo tempo em que esta “audiência” é formada de acordo com diferentes circuitos, que são materializações de relações de produção-consumo específicas. A Internet, enquanto uma nova “força produtiva”, impacta na configuração destes circuitos, mas não de um modo monolítico. Para os MCs da Roda de Funk, ela possibilitou que determinados tipos de composição, discursos e apresentações fossem acessadas por um público mais amplo, que não encontraria este formato em outros espaços. Por outro lado, ela também fomentou o surgimento dos DJs de Youtube e uma mudança considerável no circuito dos bailes de favela.

DJs de Youtube e o 150BPM

Auto intitulado o “maior baile funk do mundo”, o festival “Rio Parada Funk” reúne anualmente MCs, DJs e equipes de som em apresentações para dezenas de milhares de funkeiros. Entre as atividades do festival estão uma série de debates com artistas, empresários, ativistas culturais e pesquisadores sobre temas prementes para o mundo funk carioca. Em 2017, fui convidado para integrar uma roda de debate sobre a grande polêmica daquele ano, a “treta do BPM”. Com a intenção de colocar frente a frente produtores de diferentes gerações, o debate traria, de um lado, os DJs Cabide e Byano - representantes de uma “velha guarda” insatisfeita - e, do outro, Rennan da Penha e Polyvox, embaixadores do 150BPM. Meu papel, assim como o do DJ e produtor Batutinha, outro convidado da mesa, seria o de mediador entre os dois “pólos”. Embora hoje, a uma pequena distância histórica, a contenda adquira contornos um tanto pueris, aqueles DJs protagonizavam trocas de ofensas em redes sociais e nos próprios bailes onde se apresentavam. Críticas ao suposto “amadorismo” da nova geração eram frequentemente manifestadas por DJs da mesma faixa etária de Byano e Cabide. Os entusiastas do 150BPM, por outro lado, tinham a seu favor um argumento incontornável: suas produções tornaram-se majoritárias nos bailes de favela e eram preferidas pelo público.

Não foi exatamente o confronto esperado. Rennan, Polyvox e Byano não compareceram e Cabide - o mais frontalmente crítico ao 150BPM nas redes sociais - preparou uma fala branda, na qual se defendia dos ataques que vinha sofrendo por suas falas polêmicas. Assim como ocorreu com o tamborzão anos antes, a aceleração geral no andamento deveu-se simultaneamente a fatores de ordem política e tecnológica. Na virada dos anos 2000, tanto o fechamento dos bailes de clube quanto a disseminação dos aparatos de produção musical contribuíram para que a Cidade de Deus se tornasse uma espécie de epicentro do tamborzão. A aceleração do andamento em meados dos anos 2010, por sua vez, se relaciona diretamente com a implementação das UPPs e a popularização dos computadores pessoais. Livres das ações arbitrárias da Polícia Militar, as favelas do Complexo da Maré, como a Nova Holanda e o Parque União, tornaram-se os principais centros irradiadores do funk carioca em meados daquela década. O nível de aceleração do andamento que se via ali, como vimos, esteve ligado à grande quantidade de DJs que

disputava a atenção do público. A era do tamborzão e a do 150BPM marcam ciclos de expansão no circuito dos bailes de favela. Ambas tiveram como consequência uma projeção de artistas deste circuito a nível nacional. Mas para que Bonde do Tigrão, Tati Quebra-Barraco e companhia tivessem suas músicas disseminadas em todo o Rio de Janeiro, foi preciso que os DJs de favela a princípio gravassem CDs piratas e os vendessem em camelôs. A irradiação para outros estados do país prescindiu em grande medida da mediação de equipes como a Furacão 2000 e de grandes gravadoras. Os pioneiros do 150BPM, por outro lado, tinham em mãos uma rede de distribuição bastante distinta. Nesta seção iremos acompanhar as características próprias deste movimento recente e suas consequências para a economia do funk carioca como um todo.

Os números do canal de Iasmin Turbininha no *Youtube* colocam a DJ entre os principais divulgadores do funk carioca nos últimos anos. Quando se leva em conta os mesmos números, no entanto, outro DJ desponta em primeiro lugar. Luiz Felipe Pereira, mais conhecido como FP do Trem Bala, conta com 3 milhões de inscritos em seu canal e vídeos que somam dezenas de milhões de acessos. A título de comparação basta dizer que Rennan da Penha, maior expoente do baile da Gaiola, detém a marca de 700 mil inscritos. Entre as centenas de publicações no canal de FP do Trem Bala desde 2015, quando foi criado, o primeiro “vídeo” dá pistas de sua importância para a disseminação do movimento 150BPM. Intitulado “CD Baile do meu pai no ritmo louco [Baile da Nova Holanda 2015]”¹¹⁸, trata-se um set de uma hora e quarenta minutos de duração onde constam as músicas mais tocadas na Nova Holanda naquele ano. Ao longo de todo o set, fotos do próprio FP do Trem Bala, que tinha 18 anos de idade à época, se misturam a imagens do baile. O “ritmo louco” do título, é claro, refere-se ao andamento acelerado. Só neste vídeo, as selfies de FP com as músicas da Nova Holanda ao fundo foram acessadas 2,4 milhões de vezes.

Em maio de 2018, tive a oportunidade de entrevistá-lo em Rio das Pedras, onde mora desde 2011 quando sua mãe se mudou com ele e mais dois irmãos de Ilhéus, na Bahia, para o Rio de Janeiro. Nossa entrevista ocorreu nas gravações do documentário *150BPM: O ritmo louco*¹¹⁹, dirigido por Lucas Rodrigues. O filme teve a participação de expoentes do movimento como Iasmin Turbininha, Polyvox, DJ Zebrinha e o próprio FP. Devido à proximidade entre Rio das Pedras e a Cidade de Deus, a equipe de gravação

¹¹⁸ <https://youtu.be/zuIW7c1UKw4>

¹¹⁹ O documentário pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/2INGASadKk8>

decidiu entrevistar FP do Trem Bala e a mim no mesmo dia. Gentilmente, permitiram que eu aproveitasse a oportunidade para fazer algumas perguntas a ele. A trajetória do jovem DJ guarda muitas semelhanças com a de Turbininha. FP criou o seu canal em 2015 e inicialmente divulgava músicas que encontrava nas páginas de outros DJs: “Eu ia muito no Soundcloud do Rennan da Penha, do Rodrigo Fox na época que o baile da Nova Holanda tava sucesso e a rapaziada gostava muito das músicas de lá. Eu pegava só as melhores, as que tinham aquele atabaque bolado, e jogava [no Youtube]”.

Foi na Nova Holanda que FP teve seu primeiro contato com um baile de favela, já que em Rio das Pedras, dominada por milicianos, não existem eventos do tipo¹²⁰. Segundo afirmou em nossa entrevista:

Eu comecei a ir pra baile de favela em 2015, época de Nova Holanda. E foi aí que eu comecei a ouvir o ritmo acelerado. O DJ era até o Rodrigo Fox. Chegava lá no baile de manhã e já tocava 150BPM, sendo que o 150BPM não tava na mídia, então eu que escutei lá no baile e levei pro Youtube. Sendo que no começo eu escutava várias críticas né. Mas aí eu comecei a levar, levar, levar e aí com a ajuda do meu amigo Rennan da Penha, que também sempre levantou a bandeira, virou sucesso graças a Deus.

O jovem baiano não escondeu seu estranhamento: “aqui [no Rio de Janeiro] é movimentação, bagulho sempre acelerado. (...) Primeira vez que eu fui pro baile fiquei cheio de medo, vários fuzil pro alto [rindo]. Pô, me senti oprimido, mas não tem nada disso não, o bagulho lá é tranquilidade”. O contato de FP do Trem Bala com a Nova Holanda certamente contribuiu para que ele fosse um dos primeiros a divulgar no Youtube as músicas em 150BPM. Nos anos de 2015 e 2016, o andamento acelerado estava longe de ser uma unanimidade. Tanto em seu canal quanto no de Turbininha, é possível acompanhar o crescimento das produções nesse estilo, que só foi se tornar predominante a partir de 2017.

Não foi por acaso que o 150BPM consolidou-se naquele período. O fim dos jogos olímpicos de 2016 coincidiu com o progressivo abandono das Unidades de Polícia Pacificadora e o retorno de muitos bailes de favela. Agora, os novos DJs de Youtube exerciam grande impacto na escolha do repertório e das músicas que se tornariam sucesso. Certa vez, em meados de 2017, Sofia e eu atravessávamos a passarela que conecta as diferentes áreas da Cidade de Deus que foram separadas pela Linha Amarela. No caminho, um cartaz chamou nossa atenção. Era o anúncio de um baile que ocorreria na

¹²⁰ Embora o Castelo das Pedras seja um importante espaço de fruição do funk em Rio das Pedras, trata-se de uma casa de shows e não de um baile de favela.

Via Show da 13 em comemoração ao aniversário do DJ Paulo, um dos mais famosos da CDD. Cerca de vinte DJs, a maioria da própria comunidade, tinham suas fotos estampadas no anúncio. Duas crianças, acompanhadas de sua mãe, também se interessaram pelo cartaz. Em tom de brincadeira, perguntamos quais daqueles DJs elas conheciam. Compenetradas, elas observaram o cartaz por alguns segundos até que a mais nova, que aparentava ter 5 anos de idade, afirmou categórica: “os outros eu não sei, mas esse aqui é o FP do Trem Bala”. Dois elementos são dignos de nota na fala da pequena funkeira. Em primeiro lugar, a popularidade dos DJs de internet em detrimento daqueles oriundos da própria comunidade. Em segundo, o fato de um cartaz conter apenas DJs. Ambos estão ligados à Internet como o principal meio de distribuição das músicas.

No artigo “From creator to data”, Keith Negus reflete sobre as transformações nas indústrias da música ocorridas com a digitalização e a Internet. O uso do termo “produto” para se referir às músicas e álbuns disseminou-se entre profissionais de gravadoras na segunda metade do século XX, o que despertava para os músicos analogias desagradáveis com as linhas de produção fabris. Longe de qualquer romantismo em relação à liberdade criativa, a palavra produto descrevia com bastante precisão o modo como estas indústrias se organizavam no período: “produzir a música gravada demandava a manutenção de uma infraestrutura custosa de prensas de discos (mais tarde substituídas pelos complexos de produção de CDs originais), depósitos, sistemas de gerenciamento de inventários, e um complexo de transporte por terra, ar e água.” (Negus 2018, 4 [tradução minha]). À medida que as plataformas de streaming tornaram-se o principal meio de circulação das músicas, estas passaram a ser tratadas como “conteúdo”, termo que “sugere um tipo genérico de informação que simplesmente está disponível para o proveito do usuário” (Idem 2018, 5 [tradução minha]). A transição de “produto” para “conteúdo” é resumida pelo autor nos seguintes termos:

Um produto é manufaturado, embalado, promovido e comprado. Cada passo nessa cadeia linear implica uma transação econômica identificável e um potencial ponto de lucro para os diferentes intermediários e grupos ocupacionais. O conteúdo digital, por outro lado, é disponibilizado e circulado na esperança de que será ‘usado’ em uma maneira que o permita ser ‘monetizado’ (um chavão opaco para designar a geração de lucro). (Negus 2018, 5 [tradução minha])

Sites de streaming tornam-se repositórios de uma quantidade imensurável de “conteúdos” abandonados à própria sorte, à espera de uma eventual “monetização”. O usuário se vê, assim, diante de um fluxo infinito de informações, o que torna a navegação bastante difícil. Neste contexto de abundância, os curadores ganham proeminência, a

playlist passa a ter mais importância que o álbum, ou que a própria música. Como resumiu Negus, “o curador se torna mais relevante que o criador” (Negus 2018, 5 [tradução minha]). No contexto do funk carioca, os DJs de Youtube passaram a exercer justamente este papel de curadores, oferecendo playlists que orientam os usuários em meio à vastidão de músicas e de diferentes produções para as mesmas músicas. A ideia do DJ como um curador cuja arte se manifestaria pela escolha do repertório não é uma novidade da era da Internet. Como vimos no segundo capítulo, esse era o principal traço distintivo dos DJs dos anos 1970 e 1980, antes que as técnicas de mixagem assumissem, progressivamente, maior centralidade. Naquele período, contudo, os discos eram produtos relativamente escassos sobre os quais se podia ter algum nível de exclusividade. Relatos de DJs que desembolsavam grandes quantias de dinheiro por um disco são recorrentes entre os que viveram a cena dos bailes nos anos 1970 e 1980 (Essinger 2005).

DJs como FP do Trem Bala e Iasmin Turbininha, por outro lado, atuam em uma era de abundância na qual o conteúdo que eles disponibilizam poderia ser acessado por qualquer ouvinte disposto a navegar em páginas do Soundcloud e outros canais do Youtube. A centralidade dos curadores é proporcionalmente inversa ao valor das gravações enquanto mercadorias: “A faixa - em CD, como download ou como *stream* - perde valor como produto industrial, como mercadoria tangível vendável e como símbolo cultural. Na economia digital, a faixa adquire novos valores como conteúdo e novos valores de uso para consumidores no *stream* sônico onipresente” (Negus 2018, 13 [tradução minha]). No terceiro capítulo, vimos que as músicas carimbadas eram simultaneamente reflexo e agentes de um ciclo de singularização que desmercantilizava os funks e, por consequência, relegava os MCs a um papel secundário. Agora, podemos enxergar este processo por uma outra perspectiva, menos focada no modo como as músicas são compostas e produzidas e mais na influência que a própria tecnologia de circulação exerce sobre os agentes.

Os DJs de Youtube, contudo, não prescindem dos bailes de favela para o sucesso de seus canais. Um breve passar de olhos pelos números de acessos aos seus vídeos demonstra que poucos alcançam um milhão de visualizações e mais raros ainda são os que atingem a casa das dezenas de milhões. Fossem apenas mais algumas gotas de conteúdo em meio ao fluxo infinito das plataformas de streaming, seus vídeos teriam a mesma resposta que a maioria, a indiferença. A fim de gerar engajamento nas plataformas, as músicas precisam ser reproduzidas nos bailes, onde os DJs de favela as

apresentam ao público, testam sua recepção e eventualmente repetem-nas com frequência. O sucesso dos DJs de internet deve-se justamente à sua estreita relação com o circuito dos bailes de favela. Seus canais, cada vez mais influentes fora das fronteiras cariocas, são uma espécie de mediação entre os bailes de favela e as plataformas de streaming. Mas ao contrário do tipo de mediação operada pela Furacão 2000, ou pela Kondzilla, aquela exercida pelos DJs de Youtube apresenta-se como imediata, ou seja, como uma espécie de *não-mediação*. A curadoria feita por eles busca mostrar os bailes de favela “tais quais eles são”. O uso de aspas, neste caso, se dá pelo fato de que é impossível reproduzir por meio do streaming o “aqui e agora” dos bailes. Por “não-mediado” desejo ressaltar que o objetivo último é apresentar as músicas tais quais elas são reproduzidas nos bailes de favela e recebidas pelo público que frequenta este circuito. Sem versões lights, sem masterização, sem desacelerar o andamento ou, para usar uma gíria popular entre a juventude favelada, “sem cutcharra”¹²¹. A diferença entre estes canais do Youtube e os CDs produzidos pelos DJs de favela nos anos 2000 é que os primeiros estão menos limitados aos seus domínios territoriais: são “conteúdos” disponíveis para usuários em qualquer lugar do mundo.

A impressão de que estes canais captam exatamente o que o público dos bailes espera ouvir não é desmedida. Os DJs de Youtube literalmente *são* este público. Falamos de jovens que, a princípio, compartilhavam no *Youtube* músicas de seus produtores de funk favoritos. Processos de apropriação e resignificação deste tipo são frequentemente denominados por pesquisadores como *remix cultures*, expressão que pode ser traduzida por “culturas de remixagem”. Derivado das técnicas desenvolvidas pelos DJs de hip-hop nos anos 1970, o termo remixagem tem sido usado para destacar “o modo como as pessoas dão novos sentidos e reciclam todas as coisas na vida” (Navas et al 2018, 2 [tradução minha]). Estas práticas foram multiplicadas pelo advento da Internet, que fomentou a criação de culturas de remixagem virtuais. Entre as consequências deste processo, está um esmaecimento da fronteira entre o “artista criador” e o “fã receptor”. Grande parte daqueles que se engajam virtualmente “não são considerados remixers; no entanto, eles compartilham conteúdo baseados nos princípios da remixagem para participar nas redes sociais e na comunicação em rede” (Idem 2018, 2 [tradução minha]).

Na coletânea de artigos *Key words in remix cultures*, o verbete dedicado ao termo “apropriação” foi elaborado em conjunto por diversos autores que se dedicaram ao estudo

¹²¹ Em linhas gerais, “sem cutcharra” quer dizer “não amenizar”, ou não “dar uma colher de chá”.

das culturas de remixagem. A ideia de uma escrita colaborativa, de acordo com eles, surgiu pela centralidade desta noção nas diferentes práticas analisadas ao longo do livro. A apropriação desafia conceitos que se tornaram centrais à noção de “arte” no Ocidente ao menos desde o século XVIII, principalmente o de “autoria”: “a imagem do autor popularizada pela indústria editorial do século XVIII é um mito - todo mundo pega emprestado, ou cria a partir do trabalho daqueles que o precederam; os artistas remix tendem a pegar emprestado mais diretamente através do ato de samplear” (Navas et al 2018, 16 [tradução minha]). Constituinte de diferentes práticas artísticas, apropriar-se não implica necessariamente um tipo espúrio de autoria: “devido à sua contínua reavaliação da autoria em relação à criatividade, os artistas remix são normalmente explícitos sobre seus empréstimos, ao passo que a maioria dos autores ‘originais’ se apropriam intensamente dos trabalhos dos outros sem reconhecer a contribuição deles para a nova obra” (Idem 2018, 16 [tradução minha]).

Entre os DJs de Youtube, a prática mais comum sempre foi citar os nomes dos produtores originais nos títulos dos vídeos postados. Por outro lado, eles também acrescentavam carimbos com referência aos seus próprios nomes no áudio desses vídeos. Turbininha, por exemplo, é conhecida por carimbos icônicos como “essa é a Iasmin Turbininha, sempre mijando na cara!”; e “Iasmin Turbininha tá mais famosa do que pedra de crack lá na Mangueira!”. No início de sua carreira, FP usava com frequência um carimbo gravado por Copinho no qual se ouvia “esse é o FP do Trem Bala. Isso a Globo não mostra!”, seguido pelo característico “plim-plim” da emissora. Inicialmente o uso destes carimbos era bastante criticado pelos DJs produtores, que acusavam os youtubers de se “apropriarem” dos seus trabalhos. Práticas como as de Turbininha e FP foram analisadas por Akane Kanai sob a ótica do DIY, sigla em inglês para a expressão “do it yourself”, geralmente traduzido por “faça você mesmo”. Como aponta a autora, o termo é usado para descrever um tipo de engajamento com outras produções artísticas que surgiu na segunda metade do século XX como resposta a uma conjuntura saturada pelos meios de comunicação em massa. O DIY, segundo ela, é “(...) frequentemente abordado em conjunção com o entendimento de que sua produção não é profissional” (Idem 2018, 126 [tradução minha]).

Esta noção poderia se aplicar a grande parte da produção dos DJs e MCs de favela, não raro tratada como amadora. Mas há um motivo para que só agora ela seja abordada neste trabalho. Como vimos nos capítulos precedentes, o circuito dos bailes de favela

permitiu a consolidação de uma economia marcada por um nível considerável de profissionalização. Ao mesmo tempo, a distribuição fragmentada de seus recursos faz com que estes artistas transitem entre a dedicação exclusiva ao mundo funk e a busca por outras formas de sustento, um limiar tênue entre a profissionalização e o amadorismo. Era a partir do lugar de profissionais nesse limiar que os DJs já estabelecidos avaliavam os youtubers em ascensão como amadores. Havia, além disso, uma diferença técnica entre as duas atividades: uma seria dedicada ao trabalho de produção musical e a outra ao de “curadoria”. A acusação de que as práticas dos DJs de Youtube seriam menos *criativas* e mais *derivativas* manifesta que “a sofisticação da produção amadora em si pode indicar distribuições desiguais acerca de quem está apto a participar. Dessa forma, a cultura DIY não deve ser compreendida como simplesmente ‘aberta para qualquer um’, mas com suas próprias distinções em termos de capital cultural, competência e know-how em relação ao que é sampleado” (Kanai 2018, 128 [tradução minha]).

O encontro com Iasmin Turbininha narrado no início desse capítulo ocorreu em um momento de transição no qual ela passava a atuar como DJ em bailes e festas ao mesmo tempo em que dava os primeiros passos na produção de suas próprias músicas. Este passo, tomado por muitos DJs de Youtube, foi fundamental para que as críticas a esta categoria arrefecessem a partir de 2017. Como vimos, as técnicas de produção e performance se tornaram cada vez mais próximas com a disseminação dos computadores. Espera-se que os DJs de performance apresentem suas próprias versões das músicas, mixando bases, pontos e acapelas de um modo criativo, que ressalte seus traços particulares. À medida que se mostravam mais “criadores” e menos “curadores” estes DJs conquistaram espaço e passaram a ser melhor recebidos nos bailes de favela, muitas vezes como atrações principais. A história do cartaz com a foto de FP, por exemplo, dificilmente ocorreria em 2016, mas já era possível no ano seguinte quando ele passou a lançar suas produções.

Mesmo tornando-se “mais criadores”, estes DJs nunca deixaram de divulgar em seus canais as produções de outros colegas, que até hoje constituem a maioria de suas publicações. Os canais dedicados ao funk carioca tornaram-se a principal forma de distribuição das músicas no circuito dos bailes de favela e atualmente são quase unanimemente reconhecidos pelos produtores como uma forma positiva de divulgar suas faixas. Os contornos desta dinâmica são bastante representativos de como os atores no circuito dos bailes de favela lidam como as noções de autoria, apropriação e

mercantilização. Seja em entrevistas ou conversas informais, frequentemente surgem boatos de que os donos de alguns canais do Youtube cobram dinheiro de outros produtores para divulgarem seus trabalhos. Todos os DJs de Youtube com que conversei condenam esta prática e negam fazê-lo. A afirmação de que ao criarem seus canais não esperavam nenhum retorno financeiro - e nem mesmo sabiam que era possível obtê-lo no Youtube - é quase unânime. Lucrar com a produção de outros DJs é algo mal visto. Cobrar por suas próprias produções, por outro lado, é uma prática comum, como observou FP em nossa entrevista: “a gente cobra alguma coisa dos MCs novos que pedem pra produzir, pra dar aquela levantada no estúdio, né? Ajudar a manter”.

Os DJs de Youtube atuam ainda hoje no papel de curadores, disseminando a produção dos bailes de favela. Se ao longo dos anos 2000 os DJs destes territórios precisavam gravar seus próprios discos piratas e distribuí-los em camelôs, agora é possível distribuir as músicas com facilidade por plataformas de streaming. Não advogo, contudo, que a Internet tenha “criado” um tipo de mudança “radical”. Faço minhas as palavras de Timothy Taylor quando observou que, “como é frequente no capitalismo neoliberal, trata-se em grande medida de uma questão de escala e velocidade” (Taylor 2016, 131). A quantidade imensurável de “conteúdo” disponibilizada nas plataformas de streaming, fomentou a criação de uma categoria de curadores que cada vez mais assume protagonismo no funk carioca. DJs como Iasmin Turbininha, Kim Quaresma, FP do Trem Bala e Gabriel do Borel, para citar alguns, tornaram-se rostos conhecidos para além do circuito dos bailes de favela. Ao irradiarem as músicas tal qual são compostas e produzidas nestes bailes para uma audiência cada vez mais ampla - o que chamei anteriormente de “não-mediação” -, estes DJs contribuíram para significativas mudanças no próprio circuito que fomentou sua existência. Estas mudanças serão analisadas ao final deste capítulo. Antes, contudo, é preciso considerar outras formas de utilização da Internet. Ainda que actantes - para usar a categoria latouriana -, os aparatos técnicos não determinam o modo como serão integrados nos diferentes contextos sociais que se inserem. A fragmentação característica dos DJs de Youtube contrasta com modelos mais concentrados como o da Kondzilla, que volta a ser o nosso tema a partir de agora.

150BPM e além: protensões de protensões

Quando o clipe de “Como é bom te amar” foi lançado no início de 2018, a música de ML podia ser considerada a primeira do movimento 150BPM a inserir harmonias em seu arranjo. Um processo análogo àquele ocorrido em São Paulo anos antes parecia estar em curso nas favelas cariocas. Ao menos desde 2017, DJs como Polyvox e Rennan da Penha vinham lançando produções com pontos que simulavam as melodias cantadas pelos MCs, embora ainda evitassem sobreposições com o uso de acordes. “Como é bom te amar” foi disponibilizada no canal da Kondzilla no dia 3 de maio de 2018. Apenas um dia depois, ocorreu o lançamento de um verdadeiro fenômeno no canal. “Só quer vrau”¹²², interpretada pelo MC MM e produzida pelo DJ RD, criava uma paródia a partir de “Bella Ciao”, hino antifascista da resistência italiana. O encontro inusitado entre contextos tão distintos não foi motivado por uma oposição ao fascismo crescente no Brasil, mas pelo fato de “Bella Ciao” ter sido escolhida como a trilha sonora da série espanhola *La Casa de Papel*, produzida pela Netflix. Durante a maior parte da música, uma sequência de acordes gravados, aparentemente, em um acordeon, acompanha o canto do MC. Diferente de “Como é bom te amar”, a sequência de acordes em “Só quer vrau” parece ter sido sampleada em vez de reproduzida em um teclado MIDI. Além do acerto em parodiar uma série que se tornara muito popular tanto nas favelas São Paulo quanto do Rio de Janeiro, “Só quer vrau” prometia conciliar os estilos de funk das duas cidades. A primeira metade da música foi produzida em 130BPM até que, no minuto 1’30”, MM diz “aê DJ, vamo dar uma acelerada nesse bagulho aí mano?”. O ponto, que consiste em um acordeon e uma linha de baixo, é acelerado progressivamente até que o beat retorna alguns segundos depois, em 150BPM. Até o presente momento, “Só quer vrau” atingiu mais de 320 milhões de visualizações.

Não é só a diferença de um dia que separa as duas músicas. Se “Como é bom te amar” foi produzida em um estúdio de favela, com os recursos descritos nos capítulos anteriores, os criadores de “Só quer vrau” tiveram à disposição a estrutura da Kondzilla Records, da qual tanto o MC MM quanto o DJ RD são contratados. Mas há também outro elo além do 150BPM e das relações harmônicas entre os pontos e vozes. RD, produtor de “Só quer vrau”, iniciou sua carreira de DJ no Complexo da Maré. Ele foi citado no capítulo anterior como um dos DJs do proibidão carioca responsáveis por experimentos mais ousados na relação entre pontos e vozes. Entre os sucessos cariocas produzidos por

¹²² <https://youtu.be/sbXg6CWUXuo>

ele na primeira metade dos anos 2010, estão diversas músicas do MC Rodson - ao qual fiz referência no terceiro capítulo - e “Tô milionário”, do MC CL - o jovem empresariado por Copinho de quem falei na seção dedicada à Roda de Funk. RD mudou-se para São Paulo em meados dos anos 2010 e se tornou um dos DJs contratados pela Kondzilla Produções. A aproximação com o funk carioca representada pelo 150BPM em “Só quer vrau” pode ter obtido um sucesso expressivo em número de visualizações, mas não no circuito dos bailes de favela do Rio de Janeiro. Mesmo no momento de maior dificuldade do funk carioca - implementação das UPPs e ascensão da Kondzilla -, os DJs de favela não se renderam à produção paulista. Ao longo de seis anos de trabalho de campo em diversos bailes cariocas, a única exceção que sou capaz de apontar é “Fazer falta”, do MC Livinho, remixada em 150BPM por alguns DJs cariocas. Com suas versões lights e produções que tendem a ser mais “limpas” - nos termos discutidos no capítulo anterior -, as músicas divulgadas atualmente pelo canal paulista não se encaixariam no circuito dos bailes de favela do Rio de Janeiro.

Meses depois do lançamento de “Como é bom te amar”, Bel e eu conversamos sobre os motivos de sua recepção pouco expressiva. Os termos de nossa conversa, obviamente, eram especulativos, uma vez que não há uma fórmula para o sucesso. Em parte, essa “zona cinzenta” que ronda os esforços de antecipação da audiência é parte constituinte do aspecto mágico da eficácia de uma música. Chegamos, contudo, a bons palpites¹²³. O primeiro seria o tipo de dissonância que geramos nos segundos iniciais da música, em outras palavras, o nosso erro. O segundo, que me parece ainda mais relevante, é o fato de que “Como é bom te amar” não era exatamente a música que havia feito sucesso nos bailes de favela. A versão que o público carioca conhecia e gostava era a do canto celebratório, quase orgiástico, de “Como é bom transar”. Sufocada pelas diretrizes do canal, a música perdeu sua “razão de ser”. Gestada na própria produtora da Kondzilla, “Só quer vrau” foi pensada para atender as expectativas do canal, sem prescindir de recursos como menções explícitas à sexualidade para ser eficaz. Ao não comunicar-se com o público das favelas cariocas, nem com a audiência mais ampla da Kondzilla, “Como é bom te amar” sofreu uma espécie de “curto-circuito”. Em sua reflexão sobre o modo como as músicas condensam a agência criativa do artista e possibilitam inferências

¹²³ Estes palpites são exemplos de retenções, projeções do passado pela perspectiva de um agora onde a música não alcançou o sucesso esperado.

tanto sobre o “passado” quanto o “futuro”, Georgina Born faz uma observação pertinente para o nosso tema:

Me parece uma verdade indiscutível, como mostra a teoria dos gêneros musicais, que cada obra musical ou de arte constrói conexões tanto com as obras anteriores quanto com aquelas prospectivas, ou orientadas para o futuro: que ela age sobre o tempo deste modo duplo e que produz temporalidade. (...) Na condição existencial de produzir uma obra, as agências temporais retrô, orientadas para o passado e as antecipatórias, orientadas para o futuro, não são simétricas. A antecipatória é mais especulativa e incerta. A nova obra pode falhar convincentemente em tornar-se parte da *obra-em-formação* geral. Ela também pode falhar em abrir novas direções e em tornar-se geradora de antecipações; ou seja, ela pode falhar em ser criativa. Além do mais, nem todo trabalho que abre novas possibilidades será inovador. (Born 2018, 23 [tradução minha])

O ponto da autora, que procura refinar a teoria de Alfred Gell, é que a agência criativa “orientada para o futuro” não explica *por si só*, as transformações sofridas por um gênero musical, embora seja um elemento fundamental. Trazendo estas observações para o funk carioca, meu argumento é que o sucesso da obra é também razão de sua adequação ao circuito¹²⁴ ou de sua capacidade de adequar-se a diferentes circuitos. Ainda que “Como é bom te amar” tenha falhado em termos de recepção do público, talvez por motivos como os especulados anteriormente, Bel e ML parecem ter partido de prospecções bastante perspicazes quanto ao que o futuro reservava para a “obra geral” em construção no funk carioca.

Em outubro de 2018, outra música reuniria o 150BPM e acordes de teclado. “Foi até bom de encontrar”¹²⁵, interpretada pelo MC Niel e produzida pelos DJs FP do Trem Bala e Luanzinho, tornou-se um grande sucesso no Rio de Janeiro, dentro e fora dos bailes de favela:

Te chamei aqui
Pra te falar que
O nosso relacionamento terminou

Viajei e vi
Depois percebi
Que a liberdade em mim acabou

Foi até bom te encontrar

¹²⁴ Como já foi explicado no capítulo anterior, os circuitos são delimitados também por diferentes níveis de mercantilização da música e, assim, moldados pelos ditames de um sistema capitalista.

¹²⁵ <https://youtu.be/pprp2eepTyY>

Mas é a putaria que eu amo
E nisso eu nunca me engano
Mas se tu quiser fumar um balão
É só me chamar no privado
(MC Niel - Foi até bom te encontrar)

A melodia da música é acompanhada por acordes de teclado com timbres suaves, até então pouco usuais no circuito dos bailes de favela. Embora o eu-lírico diga “amar a putaria”, não há na letra nenhuma referência explícita à sexualidade, uma marca do subgênero. Pelo sucesso alcançado, a música produzida por FP e Luanzinho foi pioneira de um movimento crescente entre alguns DJs de Youtube: produções que aparentam visar uma audiência mais ampla, focadas não só nas expectativas dos bailes de favela. Esta tendência se acentuou em 2019. Em maio daquele ano o DJ 2F da CDD - citado em um relato no capítulo anterior -, produziu “Gaiola é o troco”, do MC Du Black. A música foi lançada no canal R10 O Pinta, outro DJ de Youtube em ascensão. Os arranjos de teclado de 2F também recorrem a timbres mais “amenos” e a letra interpretada por Du Black segue um estilo menos explícito, exceto pelo termo “bucetinha” no refrão. O uso do diminutivo neste caso contribui para que o resultado final soe “light”. Até o momento, “Gaiola é o troco” possui cerca de 57 milhões de visualizações.

Além dos teclados, melodias marcantes e o andamento em 150BPM, estas músicas também tendem a ser cantadas em registros mais baixos, o que gera uma ambiência intimista até então pouquíssimo explorada no funk carioca. Tal característica fica ainda mais evidente nas produções de MCs mulheres. Em “Vem me satisfazer”¹²⁶, produzida pelo DJ Henrique da VK, a interpretação de MC Ingryd parece cantada ao pé do ouvido, corroborada pelos timbres do teclado. O videoclipe da música foi lançado no canal Funk Carioca e, no título, as imagens são creditadas a Peixinho Produções - do empresário responsável pelas filmagens da Roda de Funk. Com uma letra mais explícita, “Se eu engravidar a culpa é sua”¹²⁷, interpretada pela MC Lucy e produzida por Gabriel do Borel, também já apresentava características semelhantes.

A lista é extensa e não para de crescer. Nos podcasts de DJs dos bailes de favela, algumas destas músicas fazem aparições esporádicas, mas ainda estão longe de serem maioria. Em 2020, as montagens, as músicas carimbadas e o amálgama cada vez mais

¹²⁶ <https://youtu.be/79cMtpG-Wtc>

¹²⁷ <https://youtu.be/2BZvoVLDbA>

indistinguível entre proibidão e putaria continuam a dominar os sets dos DJs nestes territórios. Ainda assim, alguns canais do Youtube parecem caminhar progressivamente rumo a um outro lugar de mediação e atuam cada vez menos como curadores da produção nos bailes de favela e mais como agentes de um novo circuito que tende a alcançar uma audiência mais ampla. Os arranjos, o tipo de canto e composição das músicas citadas no parágrafo anterior dialogam bem com o meio pelo qual são transmitidas. Vídeos como estes costumam ser acessados em casa, em pequenas reuniões entre amigos, enfim, contextos distintos dos bailes de favela. Mas como tenho demonstrado ao longo de todo este trabalho, os impactos de uma nova tecnologia nunca são unidirecionais. No capítulo anterior, descrevi a produção de “Sarrando nos Top”, versão light de “Sarrando na Glock”, música de ML que se tornara sucesso nos bailes de favela em 2017. Em outubro de 2018, a música ganhou a companhia de uma contraparte feminina na voz da MC Lucy, intérprete de “Sento no bico da Glock”¹²⁸, que conta com a participação do MC Rogê:

MC Lucy:

Sento no bico da glock
Rebolo e tiro o short
E vem vamos fuder
Vem, eu sei que tu se excita
Rebolo na tua pica
E faço bum bum mexer
O Gabriel arrancou meu cabaço
E me deixou de quatro
Botando pra fuder

MC Rogê:

Eu gosto quando tu senta na piroca
E vem falando que eu sou foda
Dizendo que só eu te faço gozar
Eu gosto quando tu senta forte
E vem sarrando na minha glock
Que hoje eu vou te furar
(Sento no bico da glock - MC Lucy e MC Rogê)

¹²⁸ <https://youtu.be/ogZ8K8d7Tzc>

Produzido pelo DJ Gabriel do Borel, o dueto de Lucy e Rogê esteve entre as músicas mais tocadas nos bailes de favela em 2019. Recentemente, eu estava em uma confraternização com amigos quando um dos convidados selecionou uma playlist de funk carioca no Spotify. A voz de Lucy foi a primeira a soar na caixa de som. Mais rígido que o Youtube em termos de direitos autorais, este aplicativo de streaming demanda que as músicas sejam editadas antes de sua publicação na plataforma. Qual não foi minha surpresa ao constatar que “Sento no bico da glock” era executada sem nenhuma alteração. À medida que a playlist seguia, pude perceber que o mesmo se aplicava à maioria dos funks recentes do movimento 150BPM. A circulação de músicas tal como produzidas nos bailes de favela em uma plataforma mais atenta ao pagamento de direitos autorais é algo de certa forma inédito no funk carioca e seu impacto pode ser significativo.

Como há quase cinquenta anos, os bailes continuam a exercer um papel de centralidade. O alvorecer, sinal de que é chegado o auge da festa, ainda marca as experimentações mais ousadas. As produções recentes de DJs como WC do Karatê e Iasmin Turbininha, mostram que a aceleração do andamento para 150BPM foi apenas o começo. Ainda que voltada para o futuro, Turbininha não esquece daquelas que vieram antes. Em 2018 a DJ produziu “Se tirar o implante”¹²⁹, interpretada pela MC Kátia, representante das fiéis nos duelos com Nem, que fazia as vezes de amante. Em 2019, esta última teve ao menos duas músicas no canal de Turbininha, “Arrocha das amantes”¹³⁰ e “Feliz ano novo eu comi seu marido”¹³¹. Mas sem dúvida o principal sucesso da jovem DJ lançado naquele ano foi “Cala a boca e me fode”, de Tati Quebra-Barraco. Com um beat de atabaque impactante, a música trouxe a MC da Cidade de Deus de volta ao centro dos bailes de favela. E o andamento é em 170BPM.

¹²⁹ <https://youtu.be/ugSP6Spsinc>

¹³⁰ <https://youtu.be/IPnhYy06Tmw>

¹³¹ <https://youtu.be/qFS3I7TnKwc>

Considerações Finais

Eu tô voando alto
Sigo na minha luta
E trabalhando dobrado
Eu tô voando alto
Sigo na minha luta
E trabalhando dobrado

Dinheiro a nossa tropa tem
Humildade é lixo, mas sem render pra ninguém
Eu vou guardar meus cash pra multiplicar meus bens
Porque minha maior meta é deixar minha família bem
(MC Poze do Rodo - Tô voando alto)

O funk é trabalho. Esta é uma das frases mais proferidas pelos artistas em resposta às perseguições arbitrárias das quais são vítimas. O uso do termo “trabalho” indica que mesmo nas favelas cariocas, circuito onde as músicas habitam o limiar entre mercadoria e dádiva, o funk é fonte de renda para os artistas e toda uma rede de trabalhadores que gravitam em torno de sua instituição central: o baile. Ainda hoje, é em grande medida a partir dos bailes que os funkeiros dançam, se divertem e criam. Assentada em bases economicamente precárias, é em sua dimensão coletiva, de “cultura popular de massas”, que a economia funkeira subsiste e garante seu efeito multiplicador. Se por um lado os bailes permitiram certo grau de profissionalização dos artistas, vimos que esta profissionalização é constantemente ameaçada pelas dificuldades próprias de uma estrutura onde a subsistência é incerta. Mas diante da certeza de tornar-se mão de obra explorada em um sistema que se alimenta da desigualdade, a arte enquanto trabalho é um raio de esperança, como observou Adriana Facina: “oposto ao trabalho alienado, o trabalho sonhado é trilha a ser escavada em pedra por essa juventude” (Facina 2019, 105).

No capítulo introdutório, afirmei que analisar um gênero musical sob o ponto de vista histórico e etnográfico implicava necessariamente em reconhecê-lo como uma categoria fugidia, constantemente produzida e reproduzida pelos atores envolvidos. Admitir que o gênero musical é um *agrupamento*, em vez de um *grupo*, não é dizer que os atores tenham total liberdade para performar estes agrupamentos (Drott 2013, 12). Redes de ação e cooperação coletiva muitas vezes se consolidam em instituições, ou se

materializam em aparatos específicos, favorecendo a perpetuação de certas categorizações de gênero musical. Desde a década de 1970, os bailes se estabeleceram a partir de redes compostas não apenas por dançarinos, discotecários e donos de equipes, mas também pelos próprios objetos que tornavam possível sua ocorrência, como caixas de som, discos, toca-discos, entre outros. Estas festas também são os ambientes onde diferentes gerações de artistas convivem, artistas que se filiam a estilos e técnicas de produção, composição e interpretação distintos. É na reencenação periódica dos bailes que certo senso de continuidade se torna possível, ao mesmo tempo que diferenças são performadas. Por este motivo considerei, no primeiro capítulo, o baile como instituição central para a compreensão daquilo que se entende por “funk carioca”.

É difícil encontrar um DJ que não “mixe” sua própria trajetória com as trajetórias dos aparatos essenciais para o exercício de sua arte. No segundo capítulo, trouxe para o centro da narrativa o modo como estes artistas avaliam as habilidades técnicas uns dos outros e como estas técnicas se ligam à sonoridade das músicas. Isto demanda uma reflexão que leve em conta as características particulares de aparatos como toca-discos, mixers, aparelhos de MD, ou computadores e, ao mesmo tempo, os usos que os DJs fazem desses objetos. A transição refinada entre as músicas que caracteriza a mixagem, as montagens de fragmentos sonoros de fontes diversas, o equilíbrio entre apresentar músicas novas e as conhecidas pelo público são alguns exemplos de técnicas que de alguma forma se perpetuaram mesmo que os objetos usados sejam diferentes. As associações dinâmicas entre os objetos e o processo criativo dos artistas conformam tanto as sonoridades quanto certos regimes de produção e circulação musical específicos, como os bailes de favela. O processo que fomentou o movimento 150 BPM é um compósito que articula técnicas de discotecagem, mudanças de ordem tecnológica e política nas favelas cariocas.

As técnicas de canto e composição dos MCs também possuem uma estreita ligação com os bailes. Desde as primeiras músicas em português estes artistas procuraram articular, em suas letras, o “aqui e agora” do baile e o potencial de circulação da música gravada. No terceiro capítulo, procurei demonstrar como as referências aos bairros e favelas se relacionavam com técnicas de canto e modos de gravação. Esta reflexão sobre a história dos MCs foi feita a partir das “músicas carimbadas”, uma questão premente nos bailes de favela contemporâneos. Espero ter demonstrado que as técnicas de canto e composição surgidas ao longo da história do funk carioca de alguma forma já apontavam

para a possibilidade das músicas carimbadas, um tipo de gravação totalmente pensado para a execução nos bailes. O debate que este estilo de composição tem gerado entre os artistas sugere que as músicas podem, por suas características próprias de estilo, aderir ou não a certos regimes de troca.

Os estúdios são ambientes privilegiados para se observar os diferentes tipos de mediação que os artistas operam. No exercício de antecipar as expectativas do público, DJs e MCs recorrem a técnicas que dão às músicas sua sonoridade característica. Estas técnicas não são necessariamente as mesmas e mudam de acordo com o circuito que se pretende alcançar. De acordo com os aparatos que viabilizam (ou não) certas sonoridades, os estúdios materializam os diferentes níveis de acumulação do capital que estes circuitos permitem. Além disso, nas redes de pessoas mobilizadas em torno deles, os estúdios reúnem tipos específicos de técnicas incorporadas pelos artistas que neles se engajam. Estas técnicas, acumuladas de acordo com seus contextos e trajetórias, vinculam-se a sonoridades características. Acredito ter demonstrado no quarto capítulo que a filiação a certos circuitos, a acumulação de capital materializada nos equipamentos e o repertório técnico dos artistas se interpenetram em relações sempre dinâmicas. Por fim, como mostram os debates em torno da harmonização no funk, é preciso ter em mente que mundos da arte se conformam também a partir de *discursos* acerca da música, discursos estes que impactam as escolhas dos artistas.

O último capítulo foi dedicado aos usos que diferentes gerações de DJs e MCs fazem da Internet. O formato dos vídeos postados no canal da Roda de Funk, por exemplo, favorece um tipo específico de canto e composição de modo que permite aos “MCs da antiga” divulgar seus trabalhos e ao mesmo tempo reivindicar um lugar de “raiz”, ou “reliquia”. As apresentações ao vivo, as rimas na hora e as letras extensas são alguns elementos que remetem a este “passado” cujas técnicas se atualizam no “presente” da Roda. Trata-se de um uso bastante distinto daquele feito pelos ícones do 150 BPM, que têm os DJs como protagonistas. Em muitos sentidos os “DJs de Youtube” trouxeram para esta plataforma elementos característicos dos bailes de favela contemporâneos. O sucesso desses artistas está em grande medida ligado - mais uma vez - à sua estreita relação com estas festas. Por seus formatos musicais e visuais, a Roda de Funk e os DJs de Youtube encerram “passados-presentes-futuros” distintos, marcas dos repertórios de gerações diferentes de artistas.

Ao apresentar este trabalho, disse que minhas reflexões estariam ancoradas em uma economia política da música do ponto de vista dos artistas de funk em favelas cariocas. Trazer para o centro este grupo de artistas, seus sonhos, cotidianos, dilemas, técnicas de canto, composição e produção, implica narrar tanto passados quanto futuros específicos a partir de um “agora” ampliado, descrito nas situações aqui etnografadas. Abordei este ponto mais especificamente no último capítulo a partir das noções de retenções e protensões, mas tal conexão entre passado, presente e futuro também foi observada por Walter Benjamin, segundo o qual seria necessário romper com as narrativas de um “progresso triunfante” caso se queira contar a história pela perspectiva dos oprimidos (Facina et al 2019, 19). A produção musical no circuito dos bailes de favela com frequência vai de encontro a processos de mercantilização. Isso não quer dizer necessariamente que estejamos falando apenas de uma *resistência* ao capitalismo embora, por ser produzido nos territórios onde suas contradições são mais latentes, o funk aponte seus horrores e ofereça rotas de fuga. Ao discorrerem sobre o conceito de cultura de sobrevivência, Facina, Silva e Lopes observam que “a noção de sobrevivência - o intervalo agentivo entre viver e morrer, essa suspensão, o momento do agora -, é também um conjunto de táticas e estratégias que correspondem apenas em parte à noção de resistência” (Idem, 2019, 20). Negociação e conflito não se opõem na política do sobreviver.

Produzir arte no contexto de um amanhã incerto é abrir as trilhas de outros futuros. Em um ciclo de debates do Favela Sounds realizado em novembro de 2019, entrevistei o muralista inglês de origem ganense Neequaye Dreph Dsane. Ao refletir sobre as dificuldades enfrentadas pelos filhos da diáspora africana, Dreph observou: “Nós não temos o mesmo dinheiro, não dominamos a língua, não temos as mesmas oportunidades. Por que você acha que nos destacamos na música, no futebol e nas artes plásticas? Tocamos, jogamos e pintamos como se nossas vidas dependessem disso...porque depende”. Não é por acaso que objetos de arte e técnicas do corpo ocupam um papel privilegiado como índices da diáspora. Eles comunicam para além de barreiras linguísticas e culturais, mantendo viva a memória de um passado-presente comum, mas também de futuros sonhados em conjunto:

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular mainstream, elementos

de um discurso que é diferente - outras formas de vida, outras tradições de representação. (Hall, 2003: 342)

Mesmo quando mercantilizadas, as músicas atuam como índices da agência criativa dos artistas e seus contextos. Entre as referências que me guiaram nas reflexões aqui apresentadas, acredito que duas tendências se sobressaem. Ambas são igualmente fundamentais para o modo como entendo a ideia de economia política da música. A primeira, representada por autores filiados em diferentes níveis a uma tradição marxista, teve como foco as relações de produção, circulação e consumo em um contexto capitalista. A segunda, cujos autores poderiam ser associados por diferentes caminhos à fenomenologia, tende a observar as relações imediatas entre os atores e as implicações disso para o modo como as obras de arte circulam, são produzidas. Neste último grupo de autores, a influência de Alfred Gell se destaca. Olhada pela perspectiva de certo marxismo, a ideia de que os objetos de arte são dotados de agência poderia ser taxada de fetichista. Acredito, contudo, que seu argumento de que as obras atuam como mediadoras da agência social de seus criadores - impactando os diferentes contextos onde circulam e se transformando no processo - é bastante produtivo para se entender como os próprios artistas enxergam seus trabalhos.

Os MCs e DJs que acompanhei ao longo desta pesquisa não veem necessariamente alguma contradição entre estas duas dimensões. Em geral, eles planejam suas ações a partir do reconhecimento de que existe um mercado - ou mercados, como argumentei no quarto capítulo - e que a música pode ser uma mercadoria. Ao mesmo tempo, acreditam que algumas músicas são boas, no sentido de “mais eficazes” que outras, e que elas reestruturam os mercados de uma forma que pode ou não ser acompanhada por outros artistas. As mudanças tanto nos modos de produção, circulação e consumo quanto nas técnicas de canto, composição e produção contribuíram para as transformações ocorridas no gênero ao longo do tempo. A técnica atua como traço de união entre a música como mercadoria e como “tecnologia do encantamento”, uma vez que ela tanto descreve os aparatos que compõem um determinado modo de produção quanto comunica os lugares, territórios e os modos de fazer criados a partir desses aparatos.

...

Minha temporada nos Estados Unidos se aproximava do fim em fevereiro de 2019, quando Bel me ligou por chamada de vídeo. Passara-se um mês desde a última vez que nos falamos por aquele meio. Na ocasião eu queria lhe mostrar a neve na porta da minha casa. Ele tinha saudade da neve, que havia conhecido um ano antes, quando os Hawaianos fizeram uma turnê pelo país. Agora Bel me ligava para compartilhar uma ótima notícia. O novo estúdio da Malibu Produções finalmente estava pronto. Entusiasmado, ele mostrou o ar-condicionado — que já não emitia ruído algum —, uma ilha de gravação para o isolamento acústico do MC e uma mesa ampla com duas cadeiras. Diante de uma delas, estava o teclado. “Agora já tem uma cadeira te esperando quando você quiser vir”, disse ele. De volta ao Rio de Janeiro, pude visitar o estúdio apenas em uma ocasião e encontrei Bel esporadicamente fora da Malibu Produções. “Já terminou esse livro aí”, perguntava com frequência, esperando o fim de minha reclusão. Mal posso esperar para contar a ele que terminei.

Bibliografia

- ABREU, Felipe. “O papel do preparador vocal no estúdio de ensaio e de gravação”. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2008.
- ADORNO, Theodor W. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1996.
- _____. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Trad. Luiz João Baraúna. In: *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 165–191, 1980.
- AGAWU, Kofi. “Tonality as a colonizing force in Africa”. In: RADANO, Ronald e OLANIYAN, Tejumola (Orgs.). *Audible Empire: music, global politics, critique*. Durham: Duke University Press, 2016.
- ALBERTO, Paulina. “When Rio was black: soul music, national culture and the politics of racial comparison in 1970s Brazil”. In: *Hispanic American Historical Review* 89:1. Durham: Duke University Press.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília, HUCITEC, EdUnB, 1993.
- BARROW, Steve. “The Story of Jamaican Music: Tougher Than Tough”. *Tougher Than Tough: The Story of Jamaican Music*. Londres: Island Records, 6–29, 1993.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkley and Los Angeles: California Press, 1982.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 165–196, 1985.
- BIRMAN, Patricia. “Favela é comunidade?”. In: SILVA, L.A. Machado da (org). *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Nova fronteira, 2008.
- BORN, Georgina. 2010. “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”. *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2): 205–243.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline a practice theory*. Trad: NICE, Richard. Ed. Cambridge University Press: Cambridge, 1977

- BRACKETT, David. “Música soul”. Trad. Carlos Palombini. *Opus* 15 (1): 62–68, 2009.
- BRAGA, André Garcia. *A cena Black Rio: circulação de discos e identidade negra*. Natal: UFRN, 2015.
- CACERES, Guillermo, Lucas Ferrari e Carlos Palombini. “A era Lula/Tamborão: política e sonoridade”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 58, 2014.
- CECCHETTO, Fátima. 1997. “As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento”. In: Hermano Vianna (org.), *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros sociais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 93–116.
- CHUA, Liana; ELLIOT, Mark. “Introduction: adventures in the art nexus”. In: *Distributed Objects: meaning and mattering after Alfred Gell*. CHUA, Liana; ELLIOT (Orgs). New York: Berghahn Books, 2013.
- DAVIS, Angela Y. “I Used to Be Your Sweet Mama: Ideology, Sexuality, and Domesticity”. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. Nova York: Pantheon Books, 3–41, 1998.
- DENORA, Tia. 2003. “Adorno, ‘defended against his devotees?’”. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–34.
- DÍAZ BENÍTEZ, Maria Elvira. “O espetáculo da humilhação, fissuras e limites da sexualidades”. In: *Revisa Mana. Estudos de Antropologia*. vol.21, n.1, 2015. pp.65-90.
- DROTT, Eric. “The end(s) of genre”. *Journal of music theory*, Volume 57, Number 1, pp. 1-45. Durham: Duke University Press, 2013
- ESHUN, Kodwo. “Further considerations of afrofuturism”. *The New Centennial Review*, Volume 3, Number 2, pp. 287-302. Michigan State University Press, 2003
- ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2005.
- FACINA, Adriana. “Que Batida é Essa?” In: CASTRO, André e HAIAD, Juliana (orgs). *Funk, que Batida é Essa?* Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2010.
- FACINA, Adriana e PALOMBINI, Carlos. “O Patrão e a Padroeira: festas populares, criminalização e sobrevivências na Penha, Rio de Janeiro”. *Mana* 2018.
- FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N.; LOPES, Adriana (Orgs). *Nó em pinga d’água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.
- FELD, Steven. “Simpósio sobre sociomusicologia comparativa: Estrutura sonora como estrutura social”. Trad. Daniel C. Avila. *Sociedade e cultura* 18 (1): 177–194, 2015.
- FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira

de (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2008.

FRIAS, Lena. 1976. “Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 17 jul., 1 e 4–6.

GELL, Alfred. *Art and Agency: an anthropological theory*. New York: Oxford University Press, 1998.

_____. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London: The Athlone Press, 1999.

_____. *A antropologia do tempo: construções culturais de mapas e imagens temporais*. Trad: Joscelyne, Vera. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. “Troubadours, Warriors, and Diplomats”. *Darker than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 120–178, 2010.

GOMES, Mariana. “‘My Pussy é o Poder’. Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural”. Dissertação de mestrado em Cultura e Territorialidades. Niterói, 2015.

GONZALEZ, Lélia. “O movimento negro na última década”. In: *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1982.

GRAJEDA, Tony. “The sound of disaffection”. In: *Hop on pop: the politics and pleasures of popular music*. JENKINS, Henry; McPHERSON, Tara; and SHATUCC, Jane (Orgs.) Durham: Duke University Press, 2002.

GREGORY, Chris. *Gifts and Commodities*. London: Academic Press, 1982.

GREGORY, Maria Filomena. *Prazeres perigosos: erotismo, gênero e limites da sexualidade*. Tese de livre docência. Campinas: Unicamp, 2010.

GUERIOS, Paulo Renato. “Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro”. *Mana* 9 (1): 81–108, 2003.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Tad Resende, Adelaine la Guardia; Escosteguy, Ana Carolina; Alvares, Claudia; Rudiger, Francisco; Amaral, Sayonara. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003

HENNION, Antoine e LATOUR, Bruno. “How to Make Mistakes on So Many Things at Once — And Become Famous for It”. In: Hans Ulrich Gumbrecht e Michael J. Marrinan

(org.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*. Redwood City: Stanford University Press, 91–97, 2003.

HENNION, Antoine. “The production of success: an anti-musicology of the pop song”. *Popular Music*, vol.3, pp. 159-193. Cambridge: Cambridge University Press, 1983

HERSCHMANN, Micael. *Mídia e culturas juvenis: o caso da glamourização do funk nos jornais cariocas*. In: MENEZES, Philadelpho. **Signos plurais: mídia, arte, cotidiano na globalização**. São Paulo: Ed. Experimento, 1997.

_____. 2000. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

INGOLD, Tim. 2001. “On Weaving a Basket.” In: *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge. Pp. 339–48.

INGOLD, Tim. “Language, Music and Notation”. *Lines: A Brief History*. Londres e Nova York: Routledge, 6–38, 2007.

KANAI, Akane. “DIY Culture”. In: *Key words in remix studies*. NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen; and xtine burrough (Orgs). New York: Routledge, 2018.

KATZ, Mark. *Capturing Sound: How technology has changed music*. Berkley and Los Angeles: California Press, 2010.

_____. *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*. Nova York: Oxford University Press, 14–42, 2012.

KOPYTOFF, Igor. “A biografia cultural das coisas: mercantilização como processo”. In: APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Trad: BACELAR, Agatha. Niterói: Ed. UFF, 2008

KRIMS, Adam. “Marxist music analysis without Adorno: popular music and urban geography”. In: *Analyzing popular music*. MOORE, Allan F (Org.) Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad: COSTA, Carlos Irineu da. São Paulo: Ed. 34, 1994

_____. *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.

LEDA, M. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo e Belo Horizonte: Perspectiva e Mazza Edições, 2005.

LEITE, Márcia Pereira. “Da ‘metáfora da Guerra’ ao projeto de ‘pacificação’: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro”. In: *Revista Brasileira de Segurança Pública*, v. 6, n. 2, ago/set 2012, p. 374-389

LEMONNIER, Pierre. *Mundane objects: materiality and non-verbal communication*. Walnut Creek: Left Coast Press, 1992.

LOMAX, Alan. 1962. “Song Structure and Social Structure”. *Ethnology* 1 (4): 425–451

LOPES, Adriana Carvalho. “A favela tem nome próprio: a (re)significação do local na linguagem do funk carioca”. In: *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, vol. 9, N°2. Belo Horizonte, 2009.

_____. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Ed. Bom Texto, 151–194, 2011.

LOPES, Nei. *Partido-alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas. Martins, 1997.

MACEDO, Márcio. Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa. In: *Jovens na Metrópole: Etnografias de Circuitos de Lazer, Encontro e Sociabilidade*. Orgs: José Guilherme Cantor Magnani e Bruna Mantese de Souza. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor de. De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, 2002.

MARCUS, George. “Ethnographing of the World system: the emergence of multi-sited ethnography”. *Annual review of Anthropology*, vol.24, pp.95-117, 1995

MATTOS, Carla dos Santos. *No Ritmo Neurótico: cultura funk e performances ‘proibidas’ em contexto de violência no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006 (Dissertação de Mestrado)

MATTOS, Carla dos Santos. 2012. “Da valentia à neurose: criminalização das galeras funk, ‘paz’ e (auto)regulação das condutas nas favelas”. *Dilemas* 5 (4): 653–680.

MATTOS, Carla. “O funk proibido como política de integração marginal” IN: Giordano Barbin Bertelli e Gabriel Feltran (Orgs.) *Vozes à margem: periferias, estética e política* EdUFSCAR São Carlos 2017

MAUSS, Marcel. “Ensaio Sobre a Dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.

- MAULTSBY, Portia K. 2006. "Rhythm and Blues". In: Mellonee V. Burnim e Portia K. Maultsby (org.), *African American Music: An Introduction*. Nova York e Londres: Routledge, 245–269.
- MIZHARI, Mylene. "‘É o beat que dita’: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética funk carioca". *Desigualdade e diversidade* 7: 175–204, 2010.
- MOREIRA, Raquel. 2014. "Bitches Unleashed: Women in Rio’s Funk Movement, Performances of Heterosexual Femininity, and Possibilities of Resistance". Tese de doutorado em Ciências Sociais. Denver: University of Denver.
- MUNIZ, Bruno Barboza. 2016. "Quem precisa de cultura? O capital existencial do funk e a conveniência da cultura". *Sociologia e antropologia* 6 (2):
- NALIO, Izabela. "Entre ‘perifeminas’ e ‘minas de artilharia’: participação e identidades de mulheres no hip hop e no funk". Dissertação de mestrado em Antropologia Social. São Paulo: USP, 2016.
- NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen and xtine burrough. "Introduction". In: *Key words in remix studies*. NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen; and xtine burrough (Orgs). New York: Routledge, 2018.
- NEGUS, Keith. "From creator to data: the post-record music industry and the digital conglomerates". *Media, Culture & Society*, 2018.
- NOVAES, Dennis. *Funk Proibidão: Música e Poder nas Favelas Cariocas*. Rio de Janeiro, UFRJ/Museu Nacional, 2016. (Dissertação de Mestrado)
- NOVAES, Dennis; PALOMBINI, Carlos. "O labirinto e o caos: narrativas proibidas em um subgênero do funk carioca". In: FACINA, Adriana; SILVA, Daniel N.; LOPES, Adriana (Orgs). *Nó em pinga d’água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.
- OLSEN, Bjornar. *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*. Lanham Md: Altamira Press, 2010.
- PALOMBINI, Carlos. "Como tornar-se difícil de matar: Volt Mix, Tamborzão, Beatbox". Comunicação apresentada no II Simpósio de Pesquisadores do Funk Carioca. Rio de Janeiro: 2015.
- _____. "Do Volt-Mix ao Tamborzão: Morfologias Comparadas e Neurose". Anais do SIMPOM: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2016.

_____. “Música do tempo presente e intenção de escuta”. In: Adriana Lopes Moreira e Mônica Vermes (org.), *Ensino de música no Brasil: teoria musical e história da Música*. Belo Horizonte: Anppom (no prelo), 2017.

PALOMBINI, Carlos; FACINA, Adriana; NOVAES, Dennis; MOUTINHO, Rennan Ribeiro. “O errado que deu certo: *Deu onda*, o debate da harmonia e a construção da batida numa produção paulistana de funk carioca”. *Opus*. v.4, n.1, p 222-263, 2018.

PAZ, Sthefanye Silva. *Tonzão entre dois “mundos”: mediações e agência entre o funk e a igreja*. (Dissertação de mestrado) Seropédica: UFRRJ, 2018

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Octávio de. *1976: Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2016.

PEDRETTI, Lucas. *Bailes soul, ditadura e violência nos subúrbios cariocas na década de 1970*. Rio de Janeiro: Departamento de História da PUC, 2018. (Dissertação de mestrado)

PEREIRA, Alexandre Barbosa. 2014. “Funk ostentação em São Paulo: imaginação, consumo e novas tecnologias da informação e da comunicação”. *Revista de estudos culturais* 1, 2014.

RADANO, Ronald e OLANIYAN, Tejumola (Orgs.). *Audible Empire: music, global politics, critique*. Durhan: Duke University Press, 2016.

ROSE, Tricia. 1994. “Prophets of Rage: Rap Music and the Politics of Black Cultural Expression”. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 99–145.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Ed. USP, 2002.

SANTOS, Thiago Jorge Rosa dos (Praga). 2013. “A Guerra”. In: Carlos Bruce Batista (org.), *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan, 11–12.

SAUTCHUK, Carlos Emmanuel. “Introdução: técnica e/em/como transformação”. In: *Técnica e transformação: perspectivas antropológicas*. Org: SAUTCHUK, Carlos Emmanuel. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2017.

- SEEGER, Anthony. 2008. “Etnomusicologia/Antropologia da música — disciplinas distintas?” In: Samuel Araújo, Gaspar Paz e Vincenzo Cambria (org.), *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X e Faperj, 19–24.
- SNEED, Paul. 2003. “Machine Gun Voices: Bandits, Favelas and Utopia in Brazilian Funk”. Tese de doutorado em Português. Madison: University of Wisconsin-Madison
- SPIRITO Santo. *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um samba chamado Brasil*. 2ª ed., rev. e aumentada. Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2016.
- TAGG, Phillip. *The urgent reform of music theory terminology*. 2015
- TAYLOR, Timothy. *Music and capitalism: a history of the present*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2016.
- TRAVASSOS, Elizabeth. “Um objeto fugidio: voz e ‘musicologias’”. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2008.
- VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos*. Dissertação de Mestrado: PPGAS/UFRJ, 1987.
- VINCENT, Rickey. *Funk: The Music, The People, and the Rhythm of The One*. Nova York: St. Martin’s Griffin, 3–46 e 267–324, 1995.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1987.
- _____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar 2003
- YÚDICE, George. 1997. “A funkificação do Rio”. In: Micael Herschmann (org.), *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 22–49.